# LA HISTORIA DEL TANGO

## La Guardia Vieja



Corregidor

LA HISTORIA DEL TANGO

TOMO 1. SUS ORIGENES

Temas centrales: **Historias paralelas**, por Jorge B. Rivera. **Orígenes musicales**, por Blas Matamoro. **Orígenes de la letra de tango**, por José Gobello. **Tango, vocablo controvertido**, por José Gobello.

TOMO 2. PRIMERA ÉPOCA

Temas centrales: **El tango y sus dos primeras décadas (1880-1900)**, por Roberto Selles. **El tango y los lugares y casas de baile**, por León Benarós.

TOMO 4. ÉPOCA DE ORO

Temas centrales: **Vicente Greco**, por Luis Adolfo Sierra. **Roberto Firpo**, por Enrique Cadícamo. **Francisco Canaro**, por Francisco García Jiménez. **Agustín Bardi**, por Luis Adolfo Sierra. **Francisco Lomuto**, por Oscar D. Zucchi.

TOMO 5. EL BANDONEÓN

Temas centrales: **El bandoneón en el tango**, por Oscar D. Zucchi. **Arolas**, por Héctor Ernié, **Osvaldo Fresedo**, por Luis Adolfo Sierra.

# LA HISTORIA DEL TANGO

**Rubén Pesce**
**Oscar del Priore**
**Silvestre Byron**

Bogotá 78 -

# LA HISTORIA DEL TANGO



Tapa y diagramación: Manuel Quiñoy
Coordinación: Juan Carlos Martini Real
Editor responsable: Manuel Pampín.



**En la portada:**
Fonógrafo de la época

PRIMERA EDICIÓN
Serie Mayor 183





SUMARIO



Al final de este tomo se agrega un índice general incluyendo los temas de los volúmenes 1 y 2.

# La Guardia Vieja

**LA GUARDIA VIEJA**

por

RUBÉN PESCE

Al iniciarse este siglo que vivimos, y padecemos, la Gran Aldea que era Buenos Aires, fue revelando más elocuentemente y, también más vertiginosamente, su transformación en ciudad. No sólo ha de tenerse en cuenta un crecimiento notable de la población, sino, además, el aumento de los habitantes criollos. Las orillas iban desapareciendo con el avance de la ciudad y la población de la primera región se incorporaba a la que se extendía. Todos los habitantes, ante la entrada del siglo, parecían querer mostrar más alegría y mayor optimismo. Es que en las postrimerías del siglo anterior, el progreso de la ciudad se había hecho notable en distintos aspectos, por lo que se suponía que el nuevo pórtico del tiempo brindaría, aún, más sorpresas. La todavía joven capital que avanzaba, mostraba orgullosamente, e insistía, su progreso edilicio, su iluminación, sus calles, sus vehículos. La economía mostraba una cara saludable. Políticamente la ciudadanía maduraba. Los partidos se formaban con conceptos evolucionados y hasta con experiencias de luchas y de gobiernos. En lo social, adquiría perfiles netos el proletariado. Puesto que hay un desarrollo de la producción; puesto que surgen las industrias, es ya evidente la existencia de un capitalismo, lo que por lógica hace también más nítida la realidad de una clase trabajadora. Por eso era una necesidad la aparición de un Partido Socialista, creado y conducido por una mente privilegiada, el Dr. Juan B. Justo, que ya en 1894 escribía: "A la llanura abierta han sucedido los campos cer-

canos; la agricultura se desarrolla; el ferrocarril ha muerto a las carretas; el mercado central de frutos reemplaza a las antiguas barracas; hasta la industria, con ser tan rudimentaria, sufre una modificación idéntica; en Buenos Aires las fábricas de calzado y de sombreros, las grandes herrerías y carpinterías suprimen la mayor parte de los pequeños talleres de esos ramos...". Justo hablaba de fomentar la acción política del pueblo obrero como único medio de obtener las reformas que mejorarían su situación; "combatiría todos los privilegios y todas las leyes que, hechas por los ricos en provecho de ellos mismos, no son más que medios para explotar a los trabajadores que no las han hecho." Proclama, desde ya, el principio de la *justicia social*. Curiosamente, paralelamente, casi diría fatalmente, el tango, una música y danza popular que posiblemente contaba ya con una etapa precursora de más de veinte años, se suma a este progreso de la ciudad, evoluciona ella misma y se ubica en ese espectro social.

Si hemos hablado de una etapa precursora, queremos decir que a partir de 1900, y hasta 1915 o 1920, establecemos otra época en la historia del tango, que es la denominada "Guardia Vieja", pero que para nuestro sentimiento y gusto personal, por su producción y por sus intérpretes, desearíamos tener como la época más auténtica del tango. Cuando soplaron vientos renovadores en la música popular porteña, con el temor de ser petulantes, no se habló entonces de "Van-guardia", sino de "Guardia Nueva". Y de allí, al parecer, para distinguirla de esa nueva etapa, surgió para la anterior la denominación de "Guardia Vieja".

Se ha hablado ya de lugares prohibidos, de casas "non sanctas", de peringundines, cafés y trinquetes, donde el tango había sido adoptado y de donde poco a poco salió para conquistar la ciudad y la sociedad. Ese acunamiento,

esa protección de temibles y marginados personajes, tanto hombres como mujeres, hizo del tango una música y danza prohibida, y además una mala palabra que nadie debía pronunciar, si se preciaba de decente. Las clases altas se horrorizaban si alguien la mencionaba, si alguien se atrevía a hablar de esa música hereje. La aristocracia tenía sus danzas de salón (lanceros, mazurcas, polcas, cuadrillas, etc.), cuya característica era el bailarlas con las parejas separadas, y a veces a exagerada distancia. El tango, ¡horror!, exigía con su coreografía de lupanar, que la pareja bailase abrazada. Bates hace una disquisición sobre la coreografía de ciertas danzas que eran el orgullo de la sociedad de antaño, atreviéndose a señalar en ellas "un poquito de hipocresía", pues consideraba que "los fugaces apretones de manos incitaban más el deseo a nuestros antepasados, por lo mismo que no se les permitía mayores libertades". Y entonces concluye que "el tango desenmascara a esa sociedad mojigata y presenta a Adán frente a Eva."

Es preciso aclarar, por otra parte, que el problema del rechazo del tango no era sólo un problema de las clases altas: dijimos que cualquier familia que se preciaba de "decente" le cerraba sus puertas, e incluimos en esto a las de la clase media y del proletariado. El hecho fue señalado así por Ferrer: "El tango pasa a sus manos, lentamente, con la progresiva dilución de las orillas por la expansión de la ciudad, cuando esas clases populares toman conciencia de propiedad sobre su música..." El posesivo es importante: "su música". Frente a la música y danzas aristocráticas, las clases pobres advierten que hay una música que disgusta a los de copete. Descubren en el tango un elemento de choque y legítimamente nacional, porque de todas maneras es música nacida en el pueblo, y puede servir para contraponerlo a las danzas pacatas de

salón. Al aceptarlo el proletariado y la clase media, hay algo de desafío y de burla frente a la alta sociedad de los lanceros y mazurcas. Algunos conceptos de Andrés Chinarro son propicios para insertar aquí: "El arte de un pueblo nace de lo recóndito de sus miserias y de sus rebeldías... El tango nació donde debía y, de haberlo hecho en el círculo de privilegio de los Borges, Ibarguren o Gálvez, habría nacido muerto..." Al comentar la expresión de Martínez Estrada con respecto al tango de *intención rebelde*, agrega Chinarro: "No sólo aquí en el Plata, sino en todos los demás países del mundo, porque los sumergidos y los postergados tuvieron la necesidad de crearse sus propias *herramientas*, para unirse, entenderse y luchar por la causa de las mayorías... El tango produjo en el pueblo un avance cultural que no encuentra par en ninguna otra manifestación artística de nuestro país..."

Al iniciarse el siglo, al iniciarse una nueva etapa de la historia del tango, éste era ya propiedad de las clases populares. Este es un hecho social que se afianza, indudablemente, en este período que llamamos de "la Guardia Vieja". Pero casi simultáneamente, y a veces como consecuencia de este cambio social, se dan otras circunstancias que confluyen para el éxito, el desarrollo, la difusión y la madurez del tango, con sus creadores e intérpretes.

El período que vamos a analizar es el más importante en la historia del tango, porque es cuando éste se define, fija sus características esenciales y permanentes y, además, extiende sus áreas de influencia hasta hacerse universal.

## El tango se escribe y se edita

En la etapa inicial, precursora, las obras musicales que podrían enrolarse como tangos —amalgama de otras danzas o cantos—, surgían de instrumentos solistas, se improvisaban, y eran sus propios autores los encargados de ejecutarlas y difundirlas. Lo hacían dentro de las zonas que frecuentaban y, muy ocasionalmente, podía ocurrir que otro músico, copiándolas de oído, las llevase a otros lugares. Estas composiciones, en general, no se pasaban al pentagrama. Es que los mismos músicos no habían estudiado el arte que habían elegido, y tocaban o componían de oído, desconociendo teorías y reglas. Todo lo resolvían "de oreja", eran "orejeros".

Ya al iniciarse el siglo el tango es un género musical que requiere la atención de los editores de música. Advierten éstos su difusión, el requerimiento de los ejecutantes y del público, y vislumbran la posibilidad de acrecentar el negocio con algo que se ponía de moda. Los músicos, compositores e instrumentistas al mismo tiempo, descubren ante esa demanda la posibilidad de la venta de sus obras a los editores. Entonces tienen que escribirla, fijarla en el papel pentagramado. Tiene dos caminos si desconocen la escritura musical: ponerse a estudiar o dictársela al que sabe. Por esa exigencia muchos de ellos después de un largo trecho de su carrera se dedican apresuradamente a iniciar los estudios necesarios para escribir sus propias obras. Pero no todos están tan desprovistos de conocimientos. De manos de profesores y conservatorios salen músicos preparados y atraídos inmediatamente por el tango.

Hay algunas referencias muy concretas sobre inspirados músicos que debían dictar a otros, en sus instrumentos, los tangos que componían. Francisco Canaro cuenta cómo conoció a Eduardo Arolas ejecutando su primer tango, *Una noche de garufa*, y después dice: "Como Arolas no sabía música en aquel entonces, yo le escribí la partitura de violín; más tarde, Hernani Macchi escribió la parte de piano". Vicente Greco debió recurrir a un joven amigo para que le escribiese sus dos primeros tangos, *El Morochito* y *El Pibe*, y a él está dedicado el primero. Se trataba de Carlos Geroni, que fue después él mismo uno de los grandes autores de nuestro tango, firmando *La cautiva*, *Melenita de oro* y muchos éxitos más con el nombre de Carlos V. G. Flores. Estas declaraciones de Manuel O. Campoamor son también elocuentes: "Mi primer tango, *Sargento Cabral*, lo escribí en 1899; mejor dicho, me lo escribieron, puesto que yo nunca supe música. Aprendí el piano de oído, primero con un dedo, luego con dos, y poco tiempo después ya sacaba algunas piezas con las dos manos. Sentía verdadera pasión por la música, pero no me decidía a aprenderla porque las notas se me antojaban difíciles. Dos amigos se encargaron de llevar al papel lo que yo tocaba en el piano". También Agustín Bardi compuso su primer tango cuando aún no había estudiado música: *Vicentito* debió ser escrito por Hernani Macchi, el flautista, ya citado en el caso de Arolas.

Ya con las composiciones escritas en el pentagrama, los autores comenzaron a entregar su producción a los editores, quienes directamente adquirían la obra. En esos tiempos no existía el derecho de autor. De esta manera, los músicos habían encontrado una nueva fuente de ingresos que, si bien no era muy suculenta, los obligaba a producir cada vez más. Los pagos tenían también sus variantes de acuerdo con el éxito de cada autor. Era pa-

gado mejor, aquél cuyas obras tenían mayor demanda. Hubo casos en que también los propios autores pagaban su propia edición y trataban de colocar sus partituras. Asimismo podían conseguir el auspicio de alguna firma [1]. Cuando el negocio llegó a resultar muy próspero, también aparecieron los "editores piratas". Los propios estafados, los autores, debieron organizarse para combatir esta plaga. Esto seguía ocurriendo ya cerca del 20, y cuenta Canaro: "Los autores carecíamos de suficiente fuerza legal para prohibir las ediciones dolosas y fraudulentas... se nos perjudicaba enormemente en las ediciones de nuestras obras, pues apenas salía a la venta pública una composición, aparecían al poco tiempo otras ediciones falsificadas que, como eludían el pago de derechos de autor, se vendían a precios muy bajos. El único recurso a que podíamos echar mano frente a aquella ley insuficiente (Nº 7092 de Propiedad Intelectual) e imprevisora, para perseguir a los editores ilícitos, era ir con una orden de allanamiento y secuestrar los ejemplares de música falsificada, y ésto cuando teníamos suerte... Pero como la aludida ley no nos confería más derecho legal que el del secuestro de lo que se ha dado en llamar el cuerpo del delito, nosotros llenábamos la diligencia judicial del secuestro, y, al día siguiente, los falsificadores volvían a llenar sus estantes con nuevos ejemplares ilegítimos, porque no existía una expresa penalidad". Estas ediciones, en efecto, se vendían más baratas, no sólo por no pagar a los autores, sino porque además se utilizaba un papel ordinario y no se gastaba en dibujos (que a veces se copiaban) ni en litografías ni tintas de colores.

Poco a poco se fue conquistando el pago de derecho de autor por ejemplares y, según referencias, la editorial

[1] Claros ejemplos pueden ser tres tangos de Villoldo: *Kalisay, Pineral* y *A la Ciudad de Londres.*

Balerio fue la primera en aceptar esa forma de liquidación. En 1918 se fundó una Asociación Argentina del Pequeño Derecho, para cobrar las ejecuciones musicales, en la que intervenían músicos y editores. Estos últimos fueron dejados de lado cuando, en diciembre de 1920, se creó la "Asociación Argentina de Autores y Compositores de Música", pues eran inevitables las discusiones entre compositores y editores defendiendo cada uno sus intereses.

Las ediciones de los tangos resultaron, sin duda, uno de los factores decisivos para la difusión de esta música popular. Gracias a ella, primero, los músicos y los pequeños conjuntos, podían obtener un nutrido repertorio. Asimismo, otras orquestos, no específicamente de tangos, y las bandas municipales, militares y de algunas sociedades, podían disponer de esas partituras en sus atriles. Asimismo eran adaptados a los organitos callejeros, de los que hablaremos. Y, por último, fue el medio eficaz para que entrase a escondidas en los hogares porteños. "Entre los métodos de estudio (o un vals de Chopin) venían escondidos los primeros tangos, que se ejecutaban a espaldas de los padres o hermanos mayores, para que no fueran a descubrir las inclinaciones que tenían por nuestro tango..."

Los editores, sin duda, pudieron pensar que ofrecían un gran aporte a la difusión de la obra de los músicos populares de Buenos Aires, pero al mismo tiempo habían intuido el negocio, pues con poco dinero que pagaban de una sola vez al compositor, solían hacer ediciones con mucho éxito de venta. Un tango de éxito, en esa época, podía demandar una tirada de 20.000 a 30.000 ejemplares. Entre los primeros, *La morocha* superó el centenar de miles de ejemplares. Los precios de estas partituras oscilaron entre $ 0,50 y $ 0,70. (El precio de la "edición pirata" era de $ 0,20). Los más conocidos editores de esos

años fueron: Breyer Hermanos (Florida 414), José V. Balerio y Juan S. Balerio (Salguero 1175, Bulnes 951), Roque Gaudiosi (Santiago del Estero 968), Juan A. Medina e Hijo (Florida 119, luego 248), Guillermo Neumann (Florida 415), E. E. Prélat y Hermano (Santa Fe 2841), Luis F. Rivarola (Bartolomé Mitre 884, Carlos Pellegrini 165), Ortelli Hermanos (Belgrano 2947), Alfredo O. Francalanci (Viamonte 1702), Juan E. Rivarola (México 1112, Bernardo de Irigoyen 143), José Felipetti (Charcas 2288), Juan V. Cianciarulo (Pasco 540), Domingo La Salvia (San Juan 2320), Luis Mandres (Sarmiento 853, Rosario), Carmelo Ianone (San Juan 2184), Enrique Caviglia (Alvarez 575), David Poggi (Artes 418) y luego Alberto S. Poggi (Carlos Pellegrini 418). Hubo otros editores menores y también algunos en Montevideo. Los "tangos criollos para piano" para ellos impresos, cumplieron una misión importantísima en este período que estudiamos.

A los distinguidos Sres. Loureiro y Lanzavecchia

# Armenonville




Tango brillante

para Piano por

## JUAN MAGLIO

(PACHO)

6ª EDICIÓN



## Evolución instrumental

Si la milonga tiene participación en los oscuros orígenes del tango, es indudable que *la guitarra* participó en su gestación y en sus pasos iniciales. Tal vez haya sido, como lo comprobamos en los últimos años del siglo anterior, el principal instrumento, puesto que también era el más utilizado para el acompañamiento del canto. Las primitivas letrillas que pudieron adaptarse a ese nuevo ritmo, debieron ser cantadas por aquellos que solían hacerlo con guitarra. Se trataba de una lógica imitación de los payadores, quienes, como lo hacían otros sectores sociales, no quisieron contaminarse con esa música que se cultivaba en las orillas y en lugares de mala fama. Por otra parte, se insiste en que otros instrumentos de cuerda participaron en el primer período de difusión; tal el caso del *arpa* y *el mandolín*. No tenemos fehaciente documentación para afirmar qué instrumento recogió primero al incipiente tango. Nosotros damos preferencia a la guitarra por ser la de mayor uso entre los criollos y por ser la que más se ha mantenido. Después fue desplazada, como veremos, por el piano, pero fue fundamental en los primeros tiempos. Aun cuando los cantores de tango sustituyen en el consenso público a los payadores, volverá la guitarra a ser instrumento principal como acompañante de los que cantan las letras del tango-canción. Guitarristas de los primeros tiempos pueden mencionarse muchos; pero no se ha retenido ninguno que se haya destacado como intérprete de los primitivos tangos con mandolín o con arpa. Con respecto a este último, apenas se menciona a un tal

Tortorelli, compañero de Ponzio y Bazán, tal vez de inclusión forzada por las circunstancias. Es decir, que la música novedosa de porteño pudo ser recogida por cualquier músico que la adaptaba a su instrumento.

*El violín* debe incluirse entre los instrumentos más tocados, por lo tanto fue otro de los que recogió y propagó el tango. Debió haber muchos violinistas ambulantes que en distintos lugares reproducían esa música de sencilla estructura. En cuanto a los instrumentos de viento, han de figurar en la etapa precursora, especialmente *la flauta* y *el clarinete*. Había muchos músicos que habían elegido los vientos y los metales, porque proliferaban las bandas y las orquestas en los teatros. Las bandas incorporarán a su tiempo los tangos, pero en un momento en que éstos ya insinúan una transformación y van admitiendo instrumentos más graves. Esto merece una consideración.

Los instrumentos que se han mencionado, especialmente la flauta, el violín, el arpa y el mandolín, eran aptos para la interpretación de ese primitivo tango, retozón, vivaz, movido, porque eran instrumentos agudos y de ejecución ligera. Los bordoneos de la guitarra y la incorporación de *la concertina* y el *acordeón itálico*, ya tendían a una lentitud y gravedad. Esta se acentuaría con el bandoneón y los instrumentos de cuerda más graves. En las bandas se oyeron también los bronces más graves.

Es probable que un instrumento tan manual y popular como *la armónica* haya formado más de una vez, para ejecutar un tango, un dúo con algún instrumento rítmico, de cuerda. Todos los instrumentos mencionados y sus posibles combinaciones eran suficientes para tocar los primeros tangos, que eran de estructura sencilla, sin mayores dificultades tonales o armónicas. Nacían los tangos de la improvisación, se perfeccionaban los temas que más efecto producían en el público y se propagaban " de oído"

en los instrumentos, pues se trataba de músicos intuitivos y no había partituras escritas. También improvisadamente y al unísono debían ejecutar las pequeñas formaciones de esos tiempos.

Las formaciones debieron ser fortuitas, al principio, pues se reunían distintos ejecutantes y trataban de ejecutar una misma pieza. Pero seguramente la que más arraigo tuvo fue la del dúo o terceto integrado con guitarra, acordeón, flauta, violín y arpa. Cuando esta última es reemplazada definitivamente por la guitarra, se obtiene el terceto de mayor aceptación, que es el que prepondera en los comienzos de la Guardia Vieja.

*El bandoneón*, de origen germánico, sobre cuya introducción hay distintas versiones, es el instrumento que, curiosamente, se convertirá en el más característico del tango. Rasgo fundamental, pues, de la Guardia Vieja, es el arraigo definitivo de este instrumento a *fuelle*. Sus ejecutantes, al mismo tiempo, se convirtieron en las verdaderas estrellas de este período. Su principal influencia ha sido la de desplazar a la flauta, instrumento fundamentalmente agudo, e introducir la influencia de sus graves en el tango. Es posible que la lentitud del mismo haya comenzado con el bandoneón, sobre todo cuando no se lo dominaba mucho. Además, su sonido quejumbroso contribuyó a la nota nostálgica y sentimental que comenzó a conmover a los que se deleitaban escuchando tangos en lugares propicios hasta para las lágrimas, donde pululaban los seres que se entregaban, mujeres y hombres, al alcohol y otros vicios. En esos lugares, pues, donde se reclamaba a los músicos que habían adoptado al tango, comenzaron a aparecer dúos o tercetos en base a violín, bandoneón y guitarra. Todavía, por un tiempo, siguió figurando la flauta, instrumento que tuvo importantes

cultores, causa principal de su persistencia, pues éstos solían lucirse con sus adornos y *fiorituras*.

Como el bandoneón a la flauta, *el piano* vino a desalojar a la guitarra. Este instrumento de teclado y cuerdas golpeadas fue, por mucho tiempo, instrumento solista para la ejecución del tango. Existía en ciertas casas de baile que se hicieron famosas, y también en algunos peringundines y luego en algún café. Era instrumento costoso y de difícil traslado, de ahí que tardase en ser incluido en los pequeños conjuntos, de ahí también que lo precediera el bandoneón. Los músicos, que se trasladaban de uno a otro lugar de baile, debieron adoptar para tener facilidades de movimiento, los instrumentos más pequeños para poder transportarlos. Se habla de algunos casos en que, circunstancialmente, en algunas de las casas que tenían piano y algún ejecutante de fama, se formaron con el "dientudo" pequeños conjuntos. Había noche en las que se invitaba a otros músicos y así esas casas se daban el lujo de tener una pequeña orquesta.

El piano, instrumento fundamental como sostén del ritmo del tango, dio nacimiento a una nueva etapa en el trío tanguero. Con el violín y el bandoneón terminó por constituir la formación fundamental y permanente de la orquesta de la música porteña. Estas combinaciones con el piano fueron posibles cuando los músicos se hicieron más sedentarios, cuando su éxito en ciertos lugares públicos o íntimos, los obligaba a permanecer en los mismos. Por otra parte, ya hablamos del papel que le tocó jugar al piano como difusor del tango en los hogares porteños, a raíz de la edición de los tangos, que se hacía exclusivamente "para piano", cuando no "para piano y canto". El gran éxito de *La Morocha*, en 1905, y su contemporáneo *El choclo*, hizo que en los atriles de los pianos de familia, se instalase el tango. Otorgamos principalísima importan-

cia, en la reiteración, a esta combinación de piano y ediciones para la difusión y la penetración del tango en salas donde era considerado una herejía.

Finalmente debemos anotar que, en muchas ocasiones, el piano integró conjuntos con guitarra; es decir, todavía fueron compañeros, como en el caso del bandoneón y la flauta. Se verán ejemplos al hablar de los conjuntos y en algunas biografías. Además, tal vez por cuestiones técnicas o accidentales, la guitarra debió sustituir al piano de algunos conjuntos al realizar grabaciones.

## Conjuntos e instrumentistas

Varios historiadores se encargaron, basados en documentos, fotografías y, sobre todo, en la memoria de algunos músicos que, en la tercera o cuarta década de este siglo aún podían dar testimonios, de recoger nombres y hechos que contribuyeron a salvar páginas importantes para la historia del tango. Debemos, pues, recurrir a esas fuentes para reunir nombres.

Es interesante, como ejemplificación, mencionar primero algunas primitivas formaciones, más bien dentro de los últimos años del siglo anterior y los primeros quince del siglo XX.

Como ejemplo de primitivo trío, recogemos éste: Eusebio Azpiazú (guitarra), el pardo Canaveri (guitarra) y Francisco Ramos (violín), hacia 1883.

1890 — Enrique Saborido (violín), su hermano Guillermo Saborido (guitarra), Vicente Pecci (flauta) y Genaro Vázquez (violín).

El primer conjunto de Juan Maglio (bandoneón), en 1899, lo completó con Luciano Ríos (guitarra) y Julián Urdapilleta (violín).

En los primeros años del siglo, en lugares de Palermo, actuaron: Ernesto Ponzio (violín), Vicente Pecci (flauta)y Eusebio Azpiazú (guitarra), en *El Tambito*; José Guerriero (flauta), Julián Urdapilleta (violín) y Luciano Ríos (guitarra), en *El Velódromo;* Enrique Saborido (violín, después fue pianista), Benito Masset (flauta) y el negro Lorenzo (guitarra), en el *Hansen*, luego *Tarana*. En otro dato, el trío es con Genaro Vázquez (violín).

1903 — Juan Maglio (bandoneón), José Guerriero (flauta), Luciano Ríos (guitarra) y Luis Guerriero (violín).

1903 — Ernesto Ponzio (violín), Juan Carlos Bazán (clarinete) y Tortorelli (arpa). Otro: Vicente Greco (bandoneón), Domingo Greco, el "Tuerto" Arturo (guitarras).

1904 — Bazán, Ponzio, Azpiazú y Félix Riglos (flauta).

1906 — Augusto P. Berto (bandoneón), Don Eduardo (violín), Andrade (flauta) y Durand (guitarra).

1907 — Juan Carlos Bazán (clarinete), Roberto Firpo (piano) y Alcides Palavecino (violín), en *El Tambito* y en lo de Hansen. (Fco. Postiglione, violín).

1908 — Vicente Loduca (bandoneón), Francisco Canaro (violín) y Samuel Castriota (piano), en el café *Royal*, de la Boca.

Por la misma época, y en lugares cercanos a la famosa esquina de Suárez y Necochea, se citan estos otros grupos:

— Genaro Espósito (bandoneón), Alcides Palavecino (violín) y Harold Phillips (piano).

En *El Griego*, Bardi, primero como violinista, había integrado un trío con Genaro Espósito (bandoneón) y Félix Camarano (guitarra).

— Ricardo González (bandoneón), Prudencio Aragón (piano) y Pedro Aragón (violín), en *El Argentino*.

En años posteriores a 1910, registramos estos datos:

— Augusto Berto (bandoneón), Francisco Canaro (violín) y Domingo Salerno (guitarra).

— Eduardo Arolas (bandoneón), Eduardo Monelos (violín) y Emilio Fernández (guitarra).

— Augusto Berto (bandoneón), Julio Doutry (violín) y José Martínez (piano), en 1911, en el bar *Castilla*.

— Juan Maglio (bandoneón), José Bonanno (violín), Luciano Ríos (guitarra) y Carlos Hernani Macchi (flauta).

— Genaro Espósito (bandoneón), Félix Camarano (guitarra) y Ernesto Muñecas (violín).



A mi estimado amigo el Flautista CARLOS HERNANI MACCHI
HERNANI
TANGO
SIN COMPETENCIA
para Piano por
DOMINGO SANTA CRUZ

—Samuel Castriota (piano), Antonio Gutman (bandoneón) y Atilio Lombardo (violín).

—Ricardo Brignolo (bandoneón), Rafael Iriarte (guitarra) y Francisco Confeta (violín), en un café de Rincón y Garay.

—Juan Maglio (bandoneón), Ciro Marchengo (guitarra?) y Federico Lafémina (violín), en el café *Gariboto.*

—Vicente Greco (bandoneón), Lorenzo Labissier (bandoneón), Francisco Canaro y Juan Abbate (violines), Domingo Greco (guitarra o piano) y Vicente Pecci (flauta).

—Genaro Espósito (bandoneón), José Bonanno (violín), José Dionisio Fuster (flauta) y Félix Camarano (guitarra).

—Augusto P. Berto (bandoneón), Luis Teisseire (flauta), Peregrino Paulos (violín), Domingo Salerno (guitarra) y José Sassone (piano).

—Arturo Bernstein (bandoneón), Vicente Pepe (violín), Luis Bernstein (guitarra) y Vicente Pecci o Ventoso Pita (flauta).

—Francisco Canaro (violín), Ricardo González (bandoneón), Rafael Rinaldi (violín) y Samuel Castriota (piano).

—Ricardo Brignolo (bandoneón), Rafael Tuegols (violín) y Luis Ricardi (piano).

—Eduardo Arolas (bandoneón), Tito Rocatagliata (violín), Emilio Fernández (guitarra) y Gregorio Astudillo flauta), en 1913.

—Roberto Firpo (piano), Eduardo Arolas (bandoneón), y Tito Rocatagliata (violín).

—Genaro Espósito (bandoneón), Juan Carlos Cobián (piano) y Alcides Palavecino (violín).

—Domingo Santa Cruz (bandoneón), Alcides Palavecino (violín), Carlos H. Macchi (flauta) y Juan Santa Cruz (piano).

—Roberto Firpo (piano), Tito Rocatagliata y Agesilao

Ferrazzano (violines), Juan B. Deambroggio (bandoneón) y Alejandro Michetti (flauta).

—Vicente Greco (bandoneón), Marcos Ramírez (piano) y Ricardo Gaudenzio (violín).

—Graciano de Leone (bandoneón), José Valotta y Pedro Festa (violines) y Nicolás Vaccaro (piano).

—Eduardo Arolas (bandoneón), Tito Rocatagliata (violín) y Juan Carlos Cobián (piano), en 1916.

—Eduardo Arolas (bandoneón), Julio de Caro y Rafael Tuegols (violines), Roberto Goyeneche (piano) y Luis Bernstein (contrabajo).

—Francisco Canaro (violín), Julio Doutry (violín), Osvaldo Fresedo (bandoneón), José Martínez (piano) y Leopoldo Thompson (contrabajo), 1917.

—Roberto Firpo (piano), Pedro Maffia y José Servidio (bandoneones), Cayetano Puglisi y Adolfo Muzzi (violines), Luis Cosenza (armonio) y Alejandro Michetti (flauta), 1919.

Debemos recoger ahora los nombres de otros instrumentistas que no figuran en esta nómina de conjuntos (ver, además otras formaciones en *Principales protagonistas de la Guardia Vieja*).

Como pianistas debemos recordar a: Rosendo Mendizábal, Manuel O. Campoamor, José Luis Roncallo, Alfredo Bevilacqua, Pascual Cardarópoli, Francisco Nicolini, Luis Suárez Campos, etc.

Desde los primitivos bandoneonistas como Sebastián Ramos Mejía y Antonio Chiappe, pasando por Mazuchelli, Solari, Pablo Romero, Domingo Repetto, José Scott, Cato, Manuel Firpo, A. Cacace, A. Bedrune, Domingo Biggeri, José Piazza, Cipriano Nava, llegamos a Luis Pérez, José Martínez, Leopoldo Ruiz, Carlos Filipotto, Arturo Severino, José María Bianchi, Vicente Loduca, etc.

Hay también otros violinistas para nombrar: Carlos

Posadas, gran compositor, Francisco Postiglione, Ernesto Zambonini, Pedro Festa, Miguel Tanga, Antonio Cipolla, Víctor Lomuto, etc.

Guitarristas: Pablo Bustos, José Tanga, Martín Barreto, Juan Albornoz, Pedro Lafourcade, Domingo Pizarro, Rafael Canaro, Rodolfo Duclós, José Luis Padula, etc.

Y entre los flautistas: Félix Riglos, Antonio Miraglia, Rafael Russo, Luis Aulisini, Juan Tortelli, Francisco Guariglia, José Galarza y los arriba mencionados.

(Todos datos recogidos o repetidos por Bates, Sierra, Ferrer y Silbido.)

Quisiéramos agregar aquí, a propósito de lo que decíamos al comienzo, unos pocos ejemplos de dúos, como el de Juan Carlos Bazán (clarinete) y Félix Castillo (guitarra) y el de Francisco Canaro (violín) con el guitarrista Domingo Salerno. También citaremos el trío que, para una gira, formó el guitarrista Rafael Iriarte, con Nerón (mandolín) y Juan Rodríguez (violín), es decir, un tercerto de cuerdas. En sus comienzos, Francisco Canaro también cita al trío con Martín Arrivillaga y Rodolfo Duclós (guitarristas).


PEPINO
Tango Criollo
para Piano
por
CARLOS H. MACCHI
$ 0.50
A. SARTORI

## Organitos y discos

No debemos olvidar otros dos factores que mucho contribuyeron a la difusión del tango y a su consagración definitiva: el organito y el disco.

El organito callejero, cantado primero por Carriego, después en distintas letras de tangos, fue un instrumento mecánico que supo pasear el tango por las calles y de ese modo introducía su música, por balcones y ventanas, a las casas donde no lo querían oír, pero donde los jóvenes cometían la audacia de prestarle oídos. En las esquinas, solía servir para que los muchachos bailaran entre ellos. Llegó un momento en que los organitos daban a conocer las novedades y los interesados, en secreto, solicitaban los títulos y luego compraban las partituras para piano. "Aquellos molinillos ambulantes iban repartiendo por todas partes las gratas melodías de los tangos y en esa forma se fue insinuando en toda la ciudad", comenta Bates. Por supuesto, que el repertorio inicial eran los valses, polcas y hasta temas operísticos. Esta cita de Casimiro Prieto data de 1888: "Los organitos callejeros popularizan y estropean, de paso, las piezas más notables del repertorio lírico italiano o noruego a gusto del consumidor, son capaces, con su carraspera filarmónica y su notas explosivas, de hacer execrar la memoria del mismísimo Barbieri, inventor de ese instrumento que suministra a domicilio raciones de música más o menos clásica y escogida, y que sirve de improvisada orquesta a tertulias de gentes de medio pelo, en las que se baila de todo, hasta el Miserere del Trovador".

Jorge Larroca comenta: "Mucho después, cuando el tango ya había ganado los arrabales, en el repertorio de mazurcas, valses y otros ritmos de los organitos, pronto se coló, como un polizón simpático, la melodía compadrita que asomaba en los zaguanes de la gente seria como una visita prohibida y disolvente".

Este instrumento mecánico, muy popular en varios países europeos, al parecer originario de Italia, debe haber venido de allí a nuestro país, a mediados del siglo anterior.

Recordemos esta mención en *Martín Fierro,* de 1872:

*"Allí un gringo con un órgano*
*y una mona que bailaba*
*haciéndonos rair estaba..."*

Primera Parte, III).

Consiste en un cilindro con púas, movido por un manubrio, que produce la percusión en las cuerdas, y todo encerrado en una caja. Podían ser pequeños, transportados por un hombre, colgando de su cuello, o en carritos a mano o a caballo, cuando se trataba de modelos más grandes, en forma de pianos. A comienzos del siglo, en Buenos Aires había talleres especializados en la construcción y arreglos de estos organitos, y en esos talleres es donde también se preparaban los cilindros. Este sistema requería conocimientos musicales, para la selección de obras, para sus adaptaciones y hasta para componerlas, pues siempre debía tenerse en cuenta las limitaciones de notas.

La marca nacional de organitos "Rinaldi" nos lleva a sospechar que los hermanos de ese apellido, Miguel y José, fueron los que en su taller de la calle Ombú 760, confeccionaron los primeros cilindros capaces de "ejecutar" tangos. Algo de esto nos contaba don Armando Discépolo, porque su padre, don Santos Discépolo, músico italiano,

colaboró en el trabajo musical con los Rinaldi. Y hay algo más aún, muy interesante para la historia del tango: el socio de los Rinaldi era otro músico italiano, genovés, de apellido Roncallo: era el padre de José Luis Roncallo, el joven pianista que se destacaría como tal y componiendo tangos como *El purrete* y *La cachiporra*. José Luis Roncallo secundó a su padre en la confección de los cilindros de bronce de los organitos. Tal vez haya sido él quien sugirió la inclusión de tangos. Existe una fotografía, tomada al parecer en Palermo, donde se ve, en un coche, a Roncallo con Santos Discépolo y Angel Villoldo. Don Santos escribió dos tangos: *No empujés, caramba* y *Payaso*, dedicado éste a Frank Brown. Angel Villoldo, posiblemente, escribió *El choclo* con destino a los organitos de Rinaldi-Roncallo y en ellos tal vez se haya escuchado por vez primera, antes que el mismo Roncallo lo presentara, en el restaurante *El Americano*, donde dirigía una orquesta en 1903, anunciándolo como "una danza criolla".

Los organitos conquistaron las calles de la ciudad, sobre todo la de los arrabales. Su llegada era una gran alegría para la gente del barrio. Existieron hasta la tercera década de este siglo. Hoy son piezas de museos... Es preciso hacer notar que estos instrumentos fueron usados también en lugares cerrados, cuando habían adoptado al tango. Con ellos se solía bailar en ciertos sitios en los que la economía impedía contratar músicos, y hasta había modelos que funcionaban con monedas. Para estas ocasiones y aún para ser explotados en la calle, había también quien los alquilaba. (Algunas líneas merecería también la pianola de salón con rollos...)

Un reportaje a los hermanos La Salvia (1964), publicado en el diario "La Prensa", nos ofrece muchos datos interesantes que trataremos de resumir. Estos dos señores, Vicente (54 años) y Pascual (48), afirmaban entonces

que eran los únicos constructores de organitos a manubrio que existían en Buenos Aires. Desde niños se iniciaron en esta labor, que definían como "una tradición familiar" más que un oficio. Su abuelo paterno, Pascual La Salvia, y su hermano Miguel, nacidos en Italia, fueron los primeros constructores de organitos en la Argentina, aplicando un oficio que habían aprendido en su patria y luego perfeccionado en Francia. Habían llegado al país en 1875 y habían instalado su taller en la calle Lorea (hoy Sáenz Peña), frente al Departamento de Policía. Allí nació Vicente, el padre de los dos hermanos de las declaraciones, quien a su vez transmitió a éstos, sus hijos, los secretos para construir y arreglar organitos.

"Antes de 1900, según contaba el padre, el organito estaba muy en boga, tanto que no sólo lo usaban los organilleros callejeros, sino que incluso había lugares como los recreos de la Boca del Riachuelo donde se bailaba periódicamente al compás de música tocada en organito..."

"Recuerdo que una vez trajeron uno importado de Francia, marca Gavioli, que tenía una chapa de metal en la que decía: «Construido especialmente para el recreo XXX de la Boca del Riachuelo, Buenos Aires.» Como se sabe, esos recreos eran salones de baile... También nos contaba nuestro abuelo que él muchas veces vio a la muchachada bailando en las esquinas, en verano, al compás de organitos..."

"Aquéllos fueron los tiempos de auge del instrumento; con algunos altibajos, se puede decir que duraron hasta 1945..."

"Conocimos a un francés, a quien le faltaban las dos piernas, que poseía un organito importado y que, para las fiestas del Centenario, en 1910, con un cilindro que grabó mi padre, tocaba el Himno Nacional. Este hombre nos dijo

que algunos días llegó a reunir 100 pesos, cifra que para esos tiempos era asombrosamente alta."

"El organillero más antiguo en nuestro recuerdo es Roque Biscione, de Nueva Pompeya. Era muy conocido por mi padre. Tocaba el organito antes de 1900. Las primeras piezas que se grabaron en cilindros fueron los tangos *El Otario* y *El Porteñito*, y entre las extranjeras el vals *Sobre las olas*. Don Roque fue filmado en la película *Milonguita*, que se realizó en la Argentian en 1923 ó 1924, más o menos. Aparece en una escena tocando aquel organito francés que había sido construido para un recreo de la Boca, del que ya le hablé..."

"Según decía mi padre, en los primeros tiempos no existía *el organito de la suerte*, con la cotorrita y las adivinanzas. Aparecieron después que se comenzó a usar el instrumento en las calesitas..."

"También (recordamos) a Antonio Palmieri, del Parque de los Patricios, y a don José, que vivía en la avenida Castañares. Este hombre era dueño de 6 ó 7 organitos y los alquilaba a quien no disponía de dinero para adquirir uno propio. Al fallecer don José los alquilaba su viuda, doña María..."

"La parte más dificultosa (de la fabricación de organitos) estriba en la grabación de la música sobre los rodillos del organito, que, por lo general, son de madera, aunque existían también los de cartón. Para grabar es imprescindible saber música. A mi padre le enseñó el piano un tío nuestro llamado Antonio La Salvia, y éste fue discípulo del padre de Enrique Santos Discépolo, que era un conocido profesor de música... Primeramente hay que adecuar la música a la escala del organito, que es diatónica; después, es necesario adaptar la música al número de compases a grabar: 48 compases para valses, 40 para polcas y 32 para tangos. Esto es fundamental para que,

con la misma velocidad en el manejo del manubrio, la música lleve su ritmo correspondiente. La pieza dura dos minutos y medio... En cada cilindro se pueden grabar 8 y hasta 11 piezas; esto depende de la división del teclado..."

"En 1910, para las fiestas del Centenario llegaron varios *carrousels* con organitos. Algunos de éstos eran verdaderamente buenos. Recordamos uno especialmente, que años después, por 1925, estaba ubicado en la autopista del Balneario Municipal. En nuestros talleres le hicimos algunas reformas y luego funcionó en las sucesivas «Ferias de Buenos Aires» que organizaba el señor Meyer, quien era el concesionario de todos los juegos en la Costanera. Este órgano fue instalado en la entrada de la Exposición Rural, en Palermo, en 1935, y era famoso por la potencia de sus voces, que se escuchaban a muchas cuadras a la redonda..."

"El primero en grabar música en cilindros en nuestro país fue Miguel, nuestro tío abuelo, quien le enseñó a nuestro padre, y mi padre me enseñó a mí... Nosotros no tenemos conocimiento de que exista alguien más que grabe música para este instrumento en la Argentina... Ni tampoco en otros países de América. Tenemos clientes en Chile, Uruguay y Brasil y, por supuesto, en todo el interior de la República..."

"Hubo un tiempo en que construimos varios con muñecos que se movían al compás de la música. Algunos de ellos simulaban dirigir con batuta, otros tocaban la campanilla, etc...."

"Por lo general los organitos que existían en el país *eran importados de Alemania y Francia*; también había *varios fabricados en Polonia.* Prácticamente no existe diferencia entre los importados y los que fabricamos en nuestro taller; y no se vea en esto propaganda, porque

ya la artesanía del organito está desapareciendo. Ahora construimos uno o dos por año... Ahora tenemos un taller de afinación y reparación de pianos... Hemos construido alrededor de un centenar de organitos. Actualmente (1964) creo que no debe haber más de treinta organitos en funcionamiento en todo el país..."

"De todas maneras, parece que los organitos están comenzando a pertenecer ya a las cosas del pasado..."

En su libro sobre el barrio de San Cristóbal, Jorge Larrocca transcribe una nota de la revista "PBT" (1913, sobre una mujer que tenía un depósito de organitos que alquilaba, en una casita de la calle Danel 1532. He aquí algunos párrafos:

"Esta *Infanta Isabel* es una mujer que no tiene nada de común con la princesa del mismo nombre, si se exceptúa el físico; una mujer de proporciones atléticas, maciza, que ha nacido para el mando...

"En un tiempo, cuando llegó al país, anduvo con el marido *moliendo* piezas con un órgano que compraron a plazos, pagando 50 pesos mensuales. Hoy, gracias a todas las virtudes que poseen en sumo grado los que llegan a la fortuna, tiene casas, plata en el banco y un capital en órganos de alquiler que no le proporciona menos de cincuenta o sesenta pesos por día. ¡Mil ochocientos de la Nación cada cambio de luna!

"Los órganos callejeros *vienen todos de Italia*, son un producto de exportación que se debe a la ciudad de Novara, donde existe una renombrada fábrica... La *Infanta Isabel* los compra a la firma introductora y los alquila a la colonia de inválidos que ella misma hospeda y mantiene en su casa. Es un contrato de alquiler con derecho a quedarse con el instrumento, una vez terminado el pago de las cuotas. Todos los días, los que salen a la calle deben

pagar diez pesos de alquiler a la Infanta. De otro modo, no hay órgano disponible.

"Con el progreso y la civilización, también los órganos han progresado. Los órganos decentes son automáticos, van arrastrados por tracción a sangre de... caballo, mientras los otros, los de ínfima categoría, son de molinillo y los arrastra el mismo *artista*..."

De una nota de la revista "Leoplán" (1965), firmada por Martha Gavensky, extraemos estos detalles sobre los *organitos de la suerte*, al ser entrevistado un organillero llamado Don Rafael:

"...me habla en plena noche en la cocina de su casa, donde extrañamente se mezclan los papelitos de la suerte y una pantalla de televisión. Me muestra con orgullo los papelitos de colores. «Tengo sesenta clisés distintos, que escribí yo mismo, copiando los argumentos que tenía mi padre». Trae su lorita y saca un papel en honor mío. «Léalo con confianza. Cada destino es distinto, porque si no las señoritas se enojan».

"Cuesta amaestrar una lorita. Pero si se las cuida bien, pueden vivir más de veinte años. Y éste es un invento porteño. En España o en México, los organilleros trabajan sin ayuda de la «buena suerte». Pero en Buenos Aires la gente es egoísta, desconfiada. Si no se les vende el destino, no pagan un centavo. «Antes el papelito valía diez centavos —me dice—. Ahora valen diez pesos. Y no me alcanza».

"Habla de su trabajo: «En el invierno me cuesta caminar cuadras y cuadras por San Isidro, por Lanús, por el Bajo Belgrano. ¡Pero en verano es lindo! Se trabaja a pleno aire y los chicos están siempre en la calle»."



Uno de los últimos organilleros que ha podido ser fotografiado en las calles de Buenos Aires. Lleva un clásico modelo de organito "a manubrio", colgado con correa en el hombro, soporte y cotorra.

## LETANÍA DEL ORGANITO

por SILVESTRE BYRÓN

**Material de poesía lunfarda y tango, el organito, de origen aristocrático, ejerció en el Plata un reinado breve, fugaz y olvidable. Con todo supo conjugar lo nostálgico y lo melancólico. Del Leierkasten al "Último organito"**

Cosmopolita y gentil, el bulevar Unter'n Linden, lugar de paseo de victorias, landós de cuatro y hasta seis caballos, reúne en su aristocracia a duques y duquesas, marquesas y marqueses, barones, condes. Todo el jet set y el high life del Berlín de la Belle Époque. Lugar de five o'clock teas en confiterías y Delikatessen Haus. Un espíritu optimista y feliz, irresponsablemente alegre, campea en las tardes de sol y en la pura atmósfera de la city.

En aquel desfile de canotier y bastón, corset y sombrillas, un caballero, amable y cordial, prodiga para niños y adultos la generosa melodía de valses y tonadillas. De una caja, accionada por un manubrio, un cilindro con púas emite la sugestión del Leierkasten. El mismo que en los bulevares madrileños recibiría el cariñoso título de organillo para diferenciarlo de su hermano mayor, el órgano, digno de catedrales y grandes composiciones.

A fin de siglo, reconocido por las calles rioplatenses como organito, cuando la firma Rinaldi Roncallo introduce al mítico Leierkasten, iniciará un breve reinado. La poética y el tango lo recuperarían como leyenda.

### EL ORGANITO DE MI BARRIO

Bastante lejos del gran mundo europeo, el organito rioplatense vive en la existencia de lo simple, lo cotidiano. En las amenas tardes de barrio, donde se impone el monito y la cotorra que, entre melodías, extrae un papelito que anuncia salud, fortuna y amor. Quien más, quien menos, por entretenimiento, por curiosidad, se presta a este juego y —como en

una travesura— obtiene la recompensa de conocer su porvenir, entre valses, tanguitos y lejanos compases de musiquita española, italiana o alemana. Este placer, esta dicha, dura —apenas— hasta 1910. Entonces, se acaba la importación de estos instrumentos y queda, entre las cosas que se plantan, como un dulce recuerdo.

Con todo, poco antes del ocaso, en 1908, Evaristo Carriego alcanza a registrar la emoción del reencuentro cotidiano con el organito en "Has vuelto":

**"Has vuelto, organillo. En la acera**
**hay risas. Has vuelto llorón y cansado**
**como antes. . ."**

Más adelante, en la brecha carrieguina, Raúl González Tuñón, en la cálida "Adiós Carriego, chau hermano", expresa:

**"La historia vulgar en la ennoblecida**
**sombra de las rejas.**
**El mar del inquilinato,**
**la orfandad del compadrito, y los organitos reumáticos."**

Carlos de la Púa, el inolvidable Malevo Muñoz, considera en **El Choclo**:

**". . .y solo bajito, cuando cae la noche**
**en el organito mugre de Arrabal**
**o en alguna celda, se escucha el reproche**
**del tango que nunca lo ensució el Pigal."**

En ésta se advierte la presencia del tango, que —poco a poco, según veremos—, recuperará su mito como una referencia tachonada de nostalgias. Aún vivimos la estética lunfarda, vital y amplia, donde se instala "D. Manuel Bilbao: Bs. As. 1902" de Jorge Luis Borges, donde: "Muchachas comentadas por un vals de organito. . ." logran emparentarse —por medio de su música— con "El organito", obra teatral escrita en 1925 por Armando Discépolo en colaboración con Enrique Santos.

Quien habría de acercar el organito al tango, debía ser un poeta de la altura de Celedonio Flores. En efecto, "Organito de mi barrio'", se refiere al organito "mistongo y sensiblero" que puso:

**"...una nota alegre en el suburbio tristón."**

Un paso más y se llega al:

**ÚLTIMO ORGANITO**

A mediados de la década del veinte, con letra de José González Castillo y música de Cátulo Castillo, se da a conocer el **Organito de la tarde.**

> **"Y al triste son de ésa su canción**
> **pasa el organito lerdo**
> **como brindando a su paso**
> **más pesar en el recuerdo**
> **más color en el ocaso**
> **y allá se va de un tango el son**
> **como buscando la noche**
> **que apagará su canción."**

La melodía, pegadiza, el tono, melancólico, motivaron a un cineasta, José Agustín Ferreyra, a imprimir un film con script del propio González Castillo. Justamente, **El organito de la tarde**, que durante un aciago 1927 salió a recorrer América y Europa en el primer intento (intuitivo, pero intento al fin) de exportar cine vernáculo al mercado extranjero. Entonces, el organito criollo se convirtió en nuestro representante.

Dinámico, inquieto, González Castillo, esta vez con música de Sebastián Piana, retomó al organito más adelante en

**Sobre el pucho.**

> **"Un callejón en Pompeya y un farolito plateando el fango,**
> **y allá un tango malevo que fuma, y un organito moliendo un tango..."**

A principio de la década del treinta, un casi irreconocible Fiorentino, imprime, con la Típica Victor, un enigmático **Organito callejero**, de A. M. Pardo y A. Macione. Lo curioso de esta placa es que la letra está más cerca a **Por una cabeza**, de Le Pera o a **Palermo**, de Delfino, antes que al organito.

De hecho, se trata de un tango con ambiente turfístico. Del organito, en cambio, no se dice ni pío.

Poco antes, Carlos Gardel imprime en surco:

**"Hay un hombre que pregona**
**cotorrita de la suerte**
**augura la vida o muerte.**
**¿Quiere la suerte probar?"**

Con música de Alfredo de Franco y letra de José de Grandis, **Cotorrita de la suerte** rescata, al menos eso, a la cotorra. Es que, pese a la vinculación sentimental con el instrumento, nunca se ha registrado su trastienda, el mundo secreto de organistas y organeros. La perversa mala memoria criolla se ha ensañado con ellos.

Al promediar la década del cuarenta, la dupla Manzi-Manzi, Homero y Acho, presentan, en "un coro de muchachas vestidas de percal" al **Último organito;** casi, el último homenaje.

**"Las ruedas embarradas del último organito**
**vendrán desde la tarde buscando el arrabal**
**con un caballo flaco y un rengo y un monito..."**

Hoy por hoy, las letanías del organito, pertenecen a la arqueología de museos y recuerdos vagos de viejos tiempos. Nadie, o casi nadie, registra su paso en el "suburbio tristón". Excepto por surreales fotografías de archivo donde suele verse, brumoso, un organillero de chaleco y bigotón. El resto, fue olvido.

Otro procedimiento mecánico para escuchar música fue el fonógrafo, primero con cilindros, luego con discos. El invento de Edison tuvo un auge bastante rápido y hacia fines de siglo ya causaba sensación en Buenos Aires. Artistas criollos son requeridos para grabar los cilindros de cera. Escenas de teatro, bandas y rondallas son registradas en el frágil material. Ya hay tangos en ese repertorio y así se registra la primera grabación de Flora Rodríguez de Gobbi de *La Morocha*. Los cilindros sólo se podían escuchar por medio de auriculares y se hacían reuniones en las casas pudientes para escuchar los cilindros importados. Las marcas más cotizadas eran *Edison* y *Pathé*. Después se importaron las máquinas que grababan y reproducían, y de esta manera cualquiera podía grabar su voz y de inmediato oírse. Villoldo supo explotar este sistema instalándose en una pieza de la calle Defensa (hoy Patricios) y cobraba un peso por cada grabación, haciendo escuchar sus propias interpretaciones. Después se consiguió ampliar el sonido de las reproducciones y aparecieron los aparatos con pequeñas cornetas. Uno de los precursores en la importación de todo lo referente a la fonografía fue el belga Enrique Lepage, instalado en Bolívar 375, también introductor de la cinematografía, quien en 1908 vendió su próspero negocio a su socio Max Gluksmann, antes de volver a Europa.

A partir de 1891 se inició, gracias a una innovación de Emile Berliner, la grabación de discos de una sola faz. Aparecieron entonces las fábricas de discos *Víctor Talking Machine* y *Columbia Gramophone*. Esta última, hacia 1903, se instaló en Buenos Aires. Fue la primera en hacer grabar discos con artistas argentinos. Villoldo y otros payadores figuraban entre ellos. Los progresos técnicos hacen posible los discos de doble faz. Una nueva marca, de origen francés, entra en el mercado con el sello *Odeón*. Las







Aviso con dos modelos de fonógrafos que ofrecía la Casa Tagini en 1904, publicado en la revista "Caras y Caretas" en noviembre de ese año. El primero es un "último modelo" para discos; el otro para cilindros.

citadas serán las tres marcas que acapararán el mercado y harán desaparecer otras, de menor envergadura: *Zonofono, Era Homofon, Homokord, Tocasolo, Favorite, Premier, América, Chantecler, Electra, Marconi* (sobre cartón irrompible), *Parlophon, Gramaphone, Scala, Sonora, El Ruiseñor, Orophon, Arena, Kronophon, Telephone, A. Cabezas,* etc. La casa *Gath y Chaves* hace grabar también sus propios discos. Inclusive manda, para una segunda serie de discos de 30 centímetros, a don Alfredo Gobbi y señora para que los graben, con mayor perfección, a París. Estos artistas graban todo su repertorio y asimismo hacen que la Banda de la Guardia Republicana de París grabe numerosos tangos.

La *Columbia* fue la primera en acaparar artistas criollos para su serie de discos con etiqueta azul. Actores, payadores y músicos fueron incorporados a su elenco. La industria del disco se había afirmado como un gran negocio en la misma época en que el tango comenzaba a afirmarse en toda la ciudad. Los directores de las casas grabadoras vieron en esto una nueva veta. El tango se había convertido en un posible producto comerciable. Se podían vender muchos discos al público criollo que quería escuchar a sus artistas populares. En cuanto a los tangos, música bailable, hubo una gran demanda desde los hogares y casas de baile, pues, poseyendo un buen fonógrafo a corneta, podían reproducirse las piezas por menos pesos de los que costaban los músicos en persona.

La *Odeón* primero, la *Víctor* después, imitaron a la *Columbia*. Surgió más tarde otro sello nacional, el disco *Atlanta*, con una bella etiqueta en colores, cuyo visionario fundador fue el señor Alfredo Améndola. Muy populares también fueron los discos *Era*, que llevaban la figura del *Gaucho Relámpago* en su etiqueta, que no era otro que

Carlos D. Nasca, quien con su rondalla graba tangos, valses y otros géneros.

Los discos *Columbia* tuvieron como representante exclusivo al señor José Tagini, con la casa que ostentaba su apellido en Avenida de Mayo y Perú. Esta, al llegar 1910, instala su propio estudio de grabación, con los precarios medios de entonces, por supuesto, y se realizan las grabaciones para la marca *Columbia*, que apoya la iniciativa. Los primeros artistas que graban en esta nueva serie de discos criollos son Angel Villoldo, Alfredo y Flora Gobbi (a veces con el nombre del dúo *Los Campos*) y Eugenio Gerardo López, que obtiene gran éxito con sus monólogos y recitados y luego con sus "episodios nacionales" precursores del radioteatro. Los antes de él nombrados son los que grababan los tangos cantados, además de recitados, diálogos, cifras, estilos y fragmentos de sainetes líricos. Gobbi también graba los versos y canciones de *Pepino el 88* con el apodo de *Gobbino el 76*. Después fueron agregándose: Francisco Romeral, actor y cantante; Arturo de Nava, el payador autor de *El carretero;* Luis M. Vellión, otro cantante de temas criollos que también interpreta algunos tangos; el payador Diego Munilla; Arturo Mathon, que compone algunos tangos y pone letra a otros famosos; el cuyano Saúl Salinas, José Betinoti, Ambrosio Ríos y otros.

En cuanto al tango, debe advertirse que la *Columbia* inicia, en esta serie de etiqueta azul y letra T, su difusión con el concurso de una denominada "Banda Española". Entre los discos 86 y 111, encontramos que este conjunto grabó los siguientes tangos de Villoldo: *El choclo*, *El esquinazo*, *El porteñito*, *El presumido*, *Un mozo bien*, *Yunta brava*, *El fogonazo*, *La caprichosa*, *Cuidado con los 50*, y aparecen otros del español Eugenio M. de Alarcón: *Mordeme la oreja izquierda*, *Tirale manteca al gringo*, *Su-*

*jetá el estrilo, che, Mamita;* los de Roncallo, como *El Americano, Guido, Te pasaste, No crea rubio* y *La cachiporra.* Otros títulos pertenecen a G. Grosi (*Ché, qué corte; Si te perdés, chiflame*), a A. S. Poggi (*No le hagas caso; Qué cosa bárbara*), a L. S. Chiappe (*Te das cuenta*), a Tagle (*Echale Bufach al catre*), a J. Cortés López (*El Negro; El Malevo*), a Bulterini (*En el Apolo*), a P. Nicolín (*Me quitás el sueño*), a R. Lamarque (*Me parta un rayo*), a E. F. (*Piantá piojito que viene el peine*), iniciales que respondían al maestro Eduardo Fornarini, y, entre otros sin autor, dos firmados por R. C. Mendizábal (*Don José María* y *Reina de Saba*). Unos cien números más adelante aparce una Orquesta Heyberger, que dejó grabados tangos de Villoldo (*Chíflale que va'venir; Petit Salón*) y que lo acompaña en algunas interpretación. Reaparece luego la "Banda Española" y se agregan la "Banda de la Policía" y las de algunos regimientos de infantería y una "Rondalla Criolla", dirigida por C. Parisotti.

Pero lo más importante es la incorporación, a partir del Nº 215 de "Vicente Greco y su Orquesta Típica Criolla con Bandoneón". Graba los siguientes títulos: *Don Juan* (Ponzio), *Rosendo* (Vázquez), *El Morochito* (Greco), *El Pibe* (Greco), *¿Qué hace a la noche?* (Braun), *Hotel Victoria* (Latasa), *La cara de la luna* (Campoamor), *El incendio* (De Bassi), *Caradura* (Ponzio), *Hay no más* (Campoamor), *La Mascota* (Metallo), *Joaquina* (Bergamino), *Queca* (Ocampo), *La Paloma* (Guardo), *El Talar* (Aragón), *Polilla* (Mendizábal), tangos. Además, dos valses: *Francia* e *Invernal*, y dos polcas: *Tamburín* y *Amar es vivir.* En total: 10 discos de doble faz y uno compartido con una banda. No es mucho. Al parecer, el éxito no fue el esperado, puesto que no vuelve a grabar de inmediato esa orquesta, sino después de unos quinientos números.

El hecho, de todas maneras, es muy significativo y cons-

tituye un capítulo trascendental en la historia del tango. Por otra parte, al incorporar a su elenco a la orquesta de Greco, la *Columbia* obligó a que se buscase una denominación para ella, y diferenciarla así, distinguirla, de otros conjuntos que interpretaban música popular de otros países. Surgió así la denominación de "Orquesta Típica Criolla", bien elocuente, que más tarde se redujo al de "Orquesta Típica". Esto ocurría en el año 1911, año de las grabaciones. Este primer conjunto "típico" que grabó algunos tangos estaba integrado así: Vicente Greco y Juan Lorenzo Labissier (bandoneones), Francisco Canaro y José Abbate (violines), Domingo Greco (guitarra o piano) y Vicente Pecci (flauta). Este conjunto está documentado por una difundida fotografía. El hecho está también registrado en las memorias de Francisco Canaro, donde cita a un señor Tosi, de la Casa Tagini, quien fue el que los apalabró en el café *El Estribo* para grabar los discos. Es allí donde Canaro dice finalmente: "Los discos nuestros tuvieron un éxito sin precedentes, hasta que surgió Juan Maglio (Pacho) quien, con su popular *Cuarteto Pacho* y su extenso repertorio *superó el suceso* con sus celebradas grabaciones". En efecto, comprobamos en los catálogos de la época que, aparte de los tangos cantados por los Gobbi y Villoldo, los instrumentales están a cargo, durante muchas matrices, de una "Orquesta Columbia", una "Banda Municipal" y una "Rondalla Criolla". Cuando en 1912 empieza a grabar Juan Maglio, se constituye verdaderamente en un gran éxito. La venta de sus discos, a los que se acostumbró pedirlos simplemente como "Un Pacho", fue enorme.

Registramos los títulos y autores grabados por Maglio en una primera serie: *El Caburé* (De Bassi), *Armenonville* (Maglio), *La Catrera* (De Bassi), *Un Copetín, Cuasi Nada* y *El Zurdo* (Maglio), *Emancipación* e *Independen-*

*cia* (Bevilacqua), *Unión Cívica* (Santa Cruz), *Viento en Popa* (Mendizábal), *Siga la farra* (Metetieri), *Las Siete Palabras* (Radrizzani), *Sarita* (Macchi) y algunos valses y una selección de "Aires criollos". Larga sería la enumeración de todo el repertorio. La "Orquesta Típica Pacho" —así denominada en las etiquetas— era un cuarteto integrado con el director en bandoneón, Luciano Ríos (guitarra), José Bonanno (violín corneta) y Carlos Hernani Macchi (flauta). El éxito de esta orquesta está documentado, no sólo por la cantidad de discos, sino por la etiqueta que la *Columbia* hizo expresamente, con la efigie del bigotudo director y su firma, en tinta azul sobre fondo blanco. Asimismo, hubo una serie de reposiciones de placas con una elegante etiqueta dorada. Otra de las orquestas que el sello *Columbia* incorporó fue la del "Tano" Genaro Espósito.

Las nuevas marcas de discos que iban apareciendo, nacionales, además de otras bandas y rondallas que interpretaban tangos, fueron contratando a otros conjuntos típicos una vez comprobado su éxito popular o, en otros casos, se reunía especialmente a instrumentistas para formar tríos o cuartetos. La cuestión era grabar tangos...

El sello *Atlanta*, una de cuyas bandas estaba dirigida por Arturo de Bassi y otras por José Vázquez, incorporó al Quinteto de Augusto P. Berto (con Teisseire, Sassone, P. Paulos y Salerno). En el mismo sello grabaron los conjuntos de Arturo Bernstein, una *Rondalla Atlanta* y otra *Rondalla criolla* de Roberto Firpo. Además, Francisco Canaro y Greco como "Garrote". La marca *Tocasolo Sin Rival* presenta al Cuarteto Típico Criollo "La Armonía", en cuyas etiquetas da sus integrantes: flauta, Hernani; violín, Pepino; bandoneón, Firpo; guitarra, Thompson. El Tano Genaro pasa también por *Atlanta* y luego a la *Victor*, marca para quien graba algunos discos Juan Ma-

glio. Con distintas integraciones, Eduardo Arolas graba para *Odeón, Tocasolo, Orophon* y finalmente para la *Víctor*. Es preciso anotar, por último, para no abundar más en estos detalles, que instrumentistas como Firpo, Arolas, Espósito, Loduca y Pacho, dejaron grabados también algunos solos con sus instrumentos. Hay también grabaciones de otros solistas, como el pianista Campoamor, Augusto Gentile y dúos con Firpo y el clarinetista Bazán.

Algunas referencias de Canaro en sus memorias resultan interesantes para el tema. Después de grabar con Greco, cuenta que fue requerido por la marca *Era*, "cuyo encargado de la sección de grabación de discos era un tal Carlos Nasca, pintoresco personaje ítalo-gaucho, popularmente conocido por el apodo de 'El Gaucho Relámpago', mote que se le aplicó, porque a pesar de su inconfundible origen itálico, el hombre tenía el exaltado berretín de creerse gaucho y por eso vestía siempre indumento campero y se le veía frecuentemente por las calles céntricas montado en un pingo zaino oscuro, con llamativo apero chapeado y cabestro y riendas con virolas de plata. Carlos Nasca estaba establecido con un comercio en la calle Garay, casi esquina Pichincha, frente al cuartel del Tres de Infantería, donde allí mismo vivía y se ocupaba, además, de alquilar caballos ensillados a los teatros y circos, que él mismo conducía y cuidaba durante las representaciones. Tenía una mujer muy buena moza, que la llamaban 'La Gaucha María'. En la etiqueta de los discos *Era* iba siempre impresa la estampa de *El Gaucho Relámpago* a caballo con un perrito y un lazo en ancas. Para esta marca efectué una serie de grabaciones; también grabaron el Tano Genaro y otros . . . Más adelante, con Vicente Greco y el pianista Samuel Castriota, hicimos cierto número de grabaciones para los discos *Atlanta* . . . De regreso (del Uruguay), y ya con mi conjunto, hice nuevas

grabaciones para la marca *Atlanta*, a base de mi tango *El chamuyo*, que estaba en pleno éxito y se ejecutaba por todas las orquestas. La matriz de esas grabaciones fue enviada a Alemania para su reproducción, y tuvimos tan mala suerte, que el barco que traía la carga de discos para la venta en este país, fue hundido por un submarino de los aliados, pues esto ocurría durante la Primera Guerra Mundial... Más tarde, don Alfredo Améndola, principal accionista de los discos *Atlanta*, me contrató para ir a Porto Alegre (Brasil), a grabar una remesa de discos, pues en Buenos Aires no había equipo para grabar, ni fábrica. La única casa que a la sazón tenía equipo y fábrica era la de Max Glücksmann, propietario del *Disco Nacional Odeón*, para cuyo sello grababa únicamente Roberto Firpo, que usufructuaba ese privilegio en razón de tener contrato de exclusividad... En ese viaje me acompañaron Pedro Polito, bandoneón, y Leopoldo Thompson, contrabajo; los demás músicos, por razones de economía, fueron contratados en Porto Alegre...". Canaro cuenta a continuación los arreglos que se hicieron con Firpo para poder grabar su primer disco en *Odeón*, no con orquesta completa, sino con un trío, según lo establecido; además, "en virtud de la gran venta de todos mis discos, la casa editora buscó un arreglo con Firpo que consistió en abonarle a éste seis centavos por cada disco que se vendía grabado por mi orquesta...". Pero con esto entramos a otra época...

Puede deducirse fácilmente, por la cantidad de marcas y artistas, la importancia que adquirió la fonografía. El hecho de que se requiriese a tantas orquestas habla a las claras de la demanda que tenían estos discos bailables. Con pocos pesos, poco a poco, una familia o una casa de baile, podía fácilmente tener a mano a varias orquestas y llegar a acumular un vasto repertorio. Las orquestas, muy aplau-

didas en lugares públicos, cada vez más cotizadas, también tuvieron en la fonografía otra fuente de ingresos. Los discos se vendían, entre el año 10 y el 15, entre $ 2 y $ 3. En época posterior, las orquestas también fueron reemplazadas en muchos cafés, por las "victroleras", que en un palquito, a la vista de los parroquianos, ponían los discos, a veces "a pedido", en elegantes "victrolas". Otro tanto ocurrió con el cine, que con los discos reemplazó a los pianistas y pequeños conjuntos de la primera hora. Más tarde, en la década del treinta, volverían los músicos del tango a las salas cinematográficas, con los más aplaudidos sextetos típicos, a la manera de los llamados "números vivos", es decir, como número aparte de las películas y no como fondo musical de ellas.

## DISCOGRAFIA Y ARQUEOLOGIA

por SILVESTRE BYRÓN

**De Gath & Chaves a Lepage, de Glücksmann al primer tango con orquesta. Una incipiente discográfica, más pintoresca que ejecutiva, transita al cine y al surco acústico. Discográficas y disquerías.**

Casual. Al menos, eso se dijo en Menlo Park, New York. El invento del fonógrafo, en 1877, habría sido casual. Para dudarlo. El macaneo siempre le gustó al bueno de Edison que, entonces, fue el primero en grabar.

—Mary tenía un cordedito, blanco como la nieve —fue lo que dijo.

Gross, un colaborador, no podía creerlo. Aún así, lo perfeccionó y entre cilindros de cera, la dupla Berliner-Bell y su creación del gramófono (que amplificaba la voz, en 1888), el gramófono de otra dupla, Summer Tainter-Bell, las matrices para obtener copias de discos de Berliner, se pasó de la etapa acústica a la fonoeléctrica. Justo en medio de esa etapa, se comenzó a grabar tangos. Veamos cómo.

### YO GRABO, TÚ GRABAS

En 1907, Gobbi y Sra., acompañados por Villoldo, llegan a París, a instancias de la firma Gath & Chaves a grabar sus discos (en 1900 había grabado en Estados Unidos) los resultados fueron óptimos. Lo dudoso es que ningún coleccionista tenga en su poder un disco de esa marca con la voz de Villoldo, como asegura Rubén Pesce.

En poco tiempo se comienzan a vender —por $ 1,50 m/n.— **El paisano en el tranvía, Mi negra, Cariño criollo, Los afiladores, El baile de Da Baldomera** y **Canción del bicho feo.** Todos tangos villoldianos.

Comienza la discográfica nativa, pese a que las copias se imprimen Berlín, Candem (U.S.A.) y en Sao Paulo (Brasil). De ese modo también se difunde la discografía de **Artu-**

ro de Nava y su **Chacarera, Los disfrazados, Las brisas, Los mensajeros, El carretero** y **Los compadres.** Todo a un precio rebajado a $ 1,25 m/n. Aún seguimos en 1907.

Un par de años después, la discografía se amplía, se multiplica. Se disgrega y se dispersa en una plétora —tan pintoresca como divertida— de empresas. Aquí van: Alanta, Homofón, Cabezas, Poliphone, Edison, Kallope, Homokord, Gloria, Dacapo, Phrynis, Premier, Marconi, Arena, Phonotipia, Becca, Kromokhon, Phon d'Art, Tirasso, Sonora, Royal, Gayare, Favorita, Telephone, Zonphone, Phonodisc, Mundial y la inefable: Toca solo sin rival. Hay de todo, para todos. Pathé lanza como "éxito del día" al enigmático disco "sin púa" (?).

Por suerte, Nacional (la Odeón de Max Glücksmann), Columbia, Victor y Era, son las que quedan sobreviviendo a esta euforia de oportunistas, tahures, aventureros, improvisados y mercachifles. Lo bueno queda; y lo que queda, queda.

## HERR GLÜCKSMANN, ¿GRABAMOS UN DISQUITO?

En 1908, un empleado de la casa Lepage (cinematográfica y discográfica de la calle Bolívar), Max Glücksmann, adquiere la empresa y marca la impronta del negocio en serio. Lanza la discográfica Nacional que imprime, entre otros, el disco con el sonido de los films.

Así, los esposos Gobbi y el mismo Villoldo graban films de 60 a 70 minutos de duración, la misma de la placa. Crean, sin saberlo, el play-back, ya que ante el "tomavistas" gesticulan sobre un disco. **Gabino el mayoral**, el sainete de García Velloso, **Abajo la careta** y **Ensalada criolla**, de Ezequiel Soria, son minuciosamente impresos (y vendidos) en placa.

Mientras compite con la Victor y Columbia, Nacional espera hasta la década del veinte. Década en la cual tendrá una importancia extraordinaria con el tango. Eventualmente, se prepara.

## EL DISCO MANDA

En 1910, la industria del disco ha evolucionado y adquirido la experiencia necesaria para organizar campañas de

promoción y publicidad, abaratar costos, dejar los gramófonos al alcance de la clase media. Un Pathé se compra por la exorbitante cifra de $ 500,— m/n.

Ya es la era de las primeras disquerías porteñas. Gramófono, púas y placas se adquieren en The New Century, de Cuyo 644 (hoy Sarmiento); Cassels and Company, de Florida 220; Repetto y Cía., de Cangallo 679, y —desde luego— en José Tagini, sito en Avenida de Mayo y Perú.

Allí se ofrecen los Discos Dobles Columbia, con garantía de la Columbia Gramophone Company, de Woolworth Building, 233 Broadway, New York. Allí se garantiza que "darán a Usted: Toda la Música de todo el Mundo para todos los días de todo el año", así como "El más completo repertorio de toda clase de música para los más famosos artistas del mundo".

Con "superficie perfecta, sonoridad notable, pureza de sonido, triple durabilidad, música en ambos lados" y "una pieza diferente en cada lado", Columbia pone al alcance de los clientes, en 1910, el primer tango grabado con una típica. Se trata de Vicente Greco dirigiendo la Orquesta Típica Criolla en "Don Juan" y "Rosendo". Por supuesto, un boom del año 10.

Aún se vivirá la etapa acústica, pese a que los cilindros ya quedaron atrás y se estimulan bajo el mandato de exigencias comerciales los primeros hits, los primeros ídolos del surco y los reinados iniciales.

De todos modos, habrá que esperar hasta 1925 para conocer la edad dorada del disco. Esto fue su arqueología.

## Las letras de los tangos

El repetido error de decir que *Mi noche triste* fue el primer tango con letra (de 1918), ha hecho que también se dijese, por mucho tiempo, y aún ahora a veces se insiste, que los tangos de la Guardia Vieja no tenían letra. En primer lugar conviene aclarar, una vez más, que lo correcto es decir que *Mi noche triste* fue el primer "tango-canción" que se compuso; gracias a la adaptación de versos de Contursi a una música de Castriota (de su tango *Lita*), surgió el primer tango dramático, con letra argumentada. Segunda afirmación: hubo muchos tangos con letra en el período de la Guardia Vieja.

La voz es, ha sido siempre, el primer instrumento de que dispone el hombre. El hecho de que una música popular sea cantada, desde sus orígenes, se da en el folklore de cualquier parte del mundo. Aparecida una música, es un hecho casi instintivo que el hombre quiera cantarla. Así, los primeros tangos, sobre todo los que se ejecutaban en los prostíbulos o lugares privados, de inmediato fueron utilizados para ponerle una letra y cantarlos; letra, por supuesto, adecuada a cada ambiente... En el caso del tango, debe tenerse en cuenta la existencia de los payadores que, en otros géneros, enseñaban la manera de improvisar o escribir una letra para determinada música. Ángel Villoldo fue payador en sus comienzos y se acostumbró a la facilidad de poner versos a distintas músicas, como lo hizo con el tango luego, con espontaneidad, y fue el principal "letrista" de la Guardia Vieja. Pascual Contursi, años después, utilizaría el mismo procedimiento

para hacer sus versos para determinados tangos, pues también se había iniciado como payador. Otro hecho que hay que tener en cuenta, es la utilización de la música del tango en ciertos sainetes o "zarzuelas criollas" aparecidas en los últimos años del siglo anterior, que dieron origen a "arias" o "dúos" que después fueron tangos populares. Ya analizaremos este tema; pero pongamos aquí como ejemplo *Soy el rubio Pichinango*, de *Ensalada criolla* y el dúo de Angelina y el agente Núñez, de *Gabino el Mayoral*, que se convirtió después en un tango popularizado con el título de uno de sus versos: *No me vengas con paradas.*

No son muchos, en verdad, los tangos con letra que podemos rescatar del período de la Guardia Vieja. Pero antes de hacerlo, digamos que, a falta de versos, muchos tangos contenían en su título todo un tema con posibilidades de desarrollo. Eran títulos muy graciosos, bastante ingeniosos algunos, y otros se basaban en dichos o modismos populares. Dejando de lado los referidos a determinados personajes, tipos callejeros, algunas acciones o nombres de personas, ejemplifiquemos con estos títulos: *Tu vieja será mi suegra, Recuerdos de la Pampa, Tan delicao el niño, A la luz de los faroles, Final de una garufa, Por aquí que no hay espinas, Prendete del brazo nena, Cuidado con los cincuenta, Chiflale que va a venir, Sacame una película gordito, Tan rica la ñata, Te la dí chanta, Che sacámele el molde, Prendé la vela Martín, Papas fritas a Federación, Seguila que va chumbiada, ¿Por qué no comprás un lote?, Bajale la mano al negro, Muy del aeroplano, Muy de la garganta, En el séptimo cielo, La cara de la Luna, Golpiá que te v'an abrir, Qué rana para un charco, Con qué tropieza que no dentra, Sacudime la persiana, Tomá mate, Qué has hecho de mi cariño, Sábado inglés, Cuando llora el corazón, Muy de la plataforma, Entrada prohibida, Se han sentado las carre-*

*tas, Qué hace a la noche, Estoy penando, Mordele la cola al chancho, Hasta la hacienda baguala, Ma chi fu, Qué hubo de haber habido, De tal palo tal astilla, Lo que está bien está bien, Aura que ronca la vieja, Pasate el peine, Tomale el tiempo, Un boleto a ganador, Ahí está la cosa, Bolada de aficionado, ¿Qué hacés que no te casás?, Piantá piojito que viene el peine, Echale arroz a ese guiso, No me empujés caramba, Aflojá un peso che,* etc.

La historia del tango *La Morocha*, que podrá leerse más adelante, nos da el ejemplo de una letra casi improvisada por Villoldo, destinada para el canto de una cantante o cupletista. Esto nos lleva a decir que también el cuplé español contribuyó a la idea de cantar tangos en público. Asimismo, en ciertos locales de espectáculos, el mismo Villoldo realizó una experiencia muy interesante, a la que pocas veces se le ha dado importancia. Villoldo escribió breves diálogos complementados con tangos para dúo de hombre y mujer, que se representaban, por ejemplo, en el varieté del Teatro Roma, algunos de ellos con Pepita Avellaneda y Florencio Parravicini. Ejemplos clásicos pueden ser sus dúos *Los tocayos, La camarera y el compadrito* y *Mi nena*. Estos y otros fueron registrados en discos por Alfredo Gobbi y señora. Y entre esos discos nos encontramos con uno muy interesante: *Cariño puro*, eficaz dúo con la música de *El choclo*. Villoldo también grabó formando pareja con Linda Thelma y con Lola Membrives.

Villoldo, como puede apreciarse, es el letrista principal y casi único de la Guardia Vieja. Sus tangos con letra se titulan: *La caprichosa, Soy tremendo, El pechador, Cuidado con los cincuenta, Cuerpo de alambre, El porteñito, La modernista, La pamperito, Miramar* (El criollo más criollo), *El choclo* (con su letra primitiva), *El mayordomo*, etc. Debemos aclarar que, tangos como *Cuida-*



**La cantante Pepita Avellaneda** en el año 1910, época de sus triunfos, especializada en la interpretación de tangos y milongas. Precursora en lucir vestimenta masculina. En sus últimos años era empleada del "Chanteclair".

*do con los cincuenta*, o *El caprichoso*, tenían en sus ediciones "letra para hombre" y "letra para mujer". En general, se le cambiaba simplemente el verbo, "soy" por "tengo". Villoldo fue asimismo el autor requerido por otros compositores para ponerle letra a sus tangos; es el caso de Spátola con *El 13*, Mendizábal (o a pedido de Pepita Avellaneda) con *El Entrerriano*, Saborido con *La morocha* y Bevilacqua con *Apolo*. Alfredo Gobbi realizó una labor similar con *Don Juan*, de Ponzio, con una letra que tituló *Mozos guapos*, y en sus grabaciones pueden rastrearse otros ejemplos. Arturo Mathon cumplió tarea parecida con *El cachafaz*, *El apache argentino* y otro que tituló *El Rana*. En viejas partituras aparecen algunas rarezas más: Linda Thelma cantaba *El cafiso*, con letra de Florencio Iriarte; Nicolás Granada escribió *La multa;* Ambrosio Río el tango-milonga *Don Brócoli*, etc.

Una aclaración debemos hacer con respecto a tangos de la Guardia Vieja que tomaron letra mucho más tarde, y en esto cumplió tarea eficaz el citado Contursi. Además del ejemplo de *Mi noche triste*, podemos agregar la conversión de *La guitarrita*, de Arolas, en *Qué querés con esa cara* (grabado por Gardel), con *La biblioteca*, de Berto (*Son las doce y van cayendo*), *Flor de fango*, de Gentile, *De vuelta al bulín*, de Martínez (primitivamente titulado *Samuel*, dedicado a Castriota) *Amores viejos*, de Delfino y otros. Bastante larga es también la lista que podría hacerse de tangos que más tardíamente fueron utilizados por distintos letristas para imponerles una letra, tangos ya de libre derecho, que con este procedimiento eran cobrados por los aprovechadores letristas de ocasión. Hay casos, como los del *Choclo* y *El porteñito*, que, tal vez por desconocimiento, fueron despojados de su letra original.

Los cantantes de tangos de la Guardia Vieja ya han si-

do citados: Villoldo, Alfredo y Flora Gobbi, Pepita Avellaneda, Dorita Miramar, Linda Thelma, Arturo Mathon y algunos más ocasionales. De todos ellos tenemos suficientes grabaciones. Todos participan del estilo tonadillero o cupletero. Posiblemente Gobbi y Mathon, en varias de sus grabaciones, sean los que se muestran más porteños. Paralelamente, ellos mismos y otros más famosos en el género criollo, cultivan el repertorio payadoresco. Ambos estilos —cuplé y payada— influyen en la interpretación del tango cantado de la Guardia Vieja. La guitarra aparece como el principal acompañamiento, pero se realizan experiencias con bandas y pequeñas orquestas. Otro payador, Francisco N. Bianco, que también adopta el tango, llega a grabar con la orquesta de Arolas. Gobbi suele hacerlo con bandas u orquestas zarzueleras. Mathon graba los tangos con bandoneón y guitarras. Arturo de Bassi acompaña, en tangos o dúos propios, a varios artistas con una orquesta *Atlanta.*

Los dos géneros señalados señalan dos senderos para el cantante de tangos. Parecería que el cuplé sigue influyendo, y esto resulta muy lógico, en la mujer. Aún nos hacen pensar en ello las primeras grabaciones de Azucena Maizani. El cantor más bien parecería proceder del estilo payadoresco. El sentimentalismo expresado por Betinoti, tanto en su temática como en su estilo y en su voz, evidentemente se prestaba para las futuras letras del tango canción. Lo mismo la recia voz de Arturo de Nava. Carlos Gardel se inicia dentro del estilo y el repertorio de estos y otros payadores que ha oído en su juventud. Con una modalidad bien distinta, Ignacio Corsini procede fundamentalmente del canto de Betinoti.

## La Guardia Vieja póstuma

Ya desvanecido el período de oro de la Guardia Vieja, algunos músicos provenientes de ella, además de tener sus orquesta, cultivaron el estilo de otra época, sobre todo en cuanto al ritmo —distinto, precisamente, a la lentitud de las típicas—. Tal es el caso de Francisco Canaro con su quinteto "Pirincho", de Roberto Firpo con su brillante cuarteto y el de Juan Maglio con la última orquesta "Pacho", con la que retornó a un estilo antiguo, dejando notables placas grabadas. En dicha orquesta, con el bandoneón de Maglio, los violines eran Vardaro y Magrini, las guitarras Luciano Ríos y Juan Santa Cruz, más una flauta.

Roberto Firpo, en el período del 38 al 40, grababa más discos con su cuarteto que con su orquesta. Cuando decidió retirarse, su nombre volvió a brillar con otro cuarteto, con sus orquestaciones, conducido por su hijo Roberto (con el cual también grabó en dúo de pianos). Actualmente, con mucho éxito, de acuerdo a la continua serie de long-play que edita (Music-Hall), Juan Cambareri, bandoneonista de Firpo, sigue cultivando el estilo de aquél, con un notable repertorio de tangos, milongas y valses. Cambareri agregó en sus últimas grabaciones, un contrabajo a su cuarteto.

De éxito especialmente en el interior, aunque con otras expresiones bailables y pocos tangos, no ha dejado de actuar y grabar (Odeón) el bandoneonista Rafael Rossi con

su conjunto. Mención especial merece, sin duda, la experiencia de Adolfo Alejandro Pérez y Gutiérrez (nacido en 1897), conocido como "Pocholo" que comenzó a actuar como bandoneonista en 1914. Estuvo algunos años actuando con Juan Maglio. Actuó con distintas formaciones en cafés de Flores y céntricos. Con Alpidio Fernández (violín) y Alejandro Scarpino (bandoneón) actuó en Radio Cultura en el 25. Del 26 al 31 en Radio Nacional (Flores), el conjunto lo integró con: Francisco Bonafina (2º bandoneón), Osvaldo Schelotto (piano), Roberto y Teodoro Guisado (violines) y A. Corleto (contrabajo). Actuó en otras radios y grabó unos 200 discos para la marca Odeón. Actuó en teatros y cines, y otros músicos que lo acompañaron en posteriores conjuntos fueron: Elvino Vardaro (violín), Víctor Angulo, Luis García (bandoneones), Ismael Gómez, Marino García, Héctor Acosta (guitarras) y José Casanellas y Rafael Russo (flauta). "Pocholo" fue uno de los más auténticos cultores de la Guardia Vieja, con un repertorio interesante, no sólo de tangos, y hasta tuvo la buena idea de incluir una cancionista, Virginia Doris, que cantaba los más conocidos tangos de la Guardia Vieja con letra.

En la década del treinta, el bandoneonista Ciríaco Ortiz llamó la atención con su actuación en compañía de dos guitarras, dentro de un estilo más virtuosista. Con acentuada personalidad y modernidad, siguió el mismo camino Aníbal Troilo, con las guitarras de Roberto Grela y Edmundo Zaldívar y el contrabajista "Quicho" Díaz, sin dejar de dirigir su gran orquesta. Dentro de estas expresiones, que escapan a la simplicidad de la auténtica Guardia Vieja, también podría recordarse al "Tío Víctor", con el violín de Vardaro y las guitarras de Oscar Alemán y Gastón Lobo; "Los Tres de Buenos Aires" fue formado por el bandoneonista Toto Rodríguez, con la simultaneidad

de piano y guitarra (Osvaldo Tarantino y Héctor Rea, respectivamente).

Hacia el 40, como dijimos, el éxito del cuarteto de Roberto Firpo (piano, bandoneón y dos violines), como las aplaudidas actuaciones de "Pocholo" y su conjunto, hizo que surgieran otras pequeñas agrupaciones. El cuarteto "Los ases" fue creado y conducido primero por Juan Carlos Cambón y más tarde por Gerónimo Bongioni. Otros cuartetos fueron capitaneados por Alfredo Ariel Pedernera (contrabajista), Alfredo Cordisco (bandoneonista), Víctor de Paz, José Felipetti, Enrique Mora y el uruguayo Eulogio Viola.

Por 1956 surgió otro conjunto original, que llamó la atención primero en radio y luego realizó exitosas grabaciones: "Los Muchachos de Antes", que trató de cultivar la modalidad primitiva del tango, en torno al clarinete de su director, Panchito Cao, de actuación anterior en el jazz, apoyado por la guitarra de Horacio Malvicino y el contrabajo de Aldo Nicolini. El éxito de "Los Muchachos" con su clarinete, que evocaba otros tiempos con Bazán, hizo que en las últimas grabaciones de Canaro con su quinteto "Pirincho", se incluyese ese instrumento, por el año 60... Y agreguemos que este quinteto, a la muerte de su creador, lo siguió conduciendo su pianista Oscar Sabino y, desaparecido éste, el "turquito" Oscar Mario Bassil.

Ya en la década del 60, siguieron apareciendo otros cuartetos, apoyados en el éxito que tenían los precedentes, especialmente por su ritmo alegre, bailable, por sus destacados instrumentistas y calidad musical. "Pa'que bailen los muchachos", uno de los que mejor sonaban, tenía conducción de un flautista: Domingo Rulio, de actuación en orquestas clásicas, y su bandoneón era Leopoldo Federico, que no se adaptaba a la modalidad o sabor de la Guardia Vieja. La marca "Víctor" formó el cuarteto "Armenon-

ville". Atilio Stamopne, que caería en incomprensibles vanguardismos, dirigió el "Palais de Glace". Santos Lipesker, volviendo a su bandoneón, grabó para el sello "Phillips" con el nombre de "Los Porteñitos" (con el violín de Guisado, la guitarra de Ubaldo de Lío y una segunda guitarra). Por fin debe destacarse la labor de "Los Tuba-Tango", conjunto creado por el bandoneonista Guillermo Inchausti, que traía la novedad del instrumento característico de las bandas, la tuba, sobre todo en la marcación de tiempos en el vals. De un desmembramiento de este grupo, sumado el bandoneonista Toto Rodríguez, nació "Los Guapos del 900".

Como puede apreciarse, con distintas variantes, con modalidades que a veces se alejaban, por su mayor musicalidad u orquestación, a la simplicidad y sabor de la Guardia Vieja, a esa característica de la improvisación, las experiencias para rescatar el espíritu retozón del tango primitivo fueron muchas. Tal vez la más cercana a éste es la del "Cuarteto del Centenario", cuyos elementos permanentes son Emilio Branca (bandoneón) y Eduardo Angel Valle (guitarra). También lo fue el violinista Andrés Saggese, sucesor de los maestros Sachar y Acéval. En la flauta se sucedieron: Jacinto Jimeno, Antonio Gianantonio, Jorge Slivskin y últimamente Enrique Magaldo, un veterano. Algunas veces, cambiando la formación, actuaron el bandoneonista Juan di Lello y el guitarrista Héctor Acosta (15 años con "Pocholo"), completanto un sexteto. En varias oportunidades se presentaron como quinteto, cuando con su piano y sus orquestaciones se sumaba Teodoro Espósito, el hijo del "Tano Genaro". El repertorio del "Cuarteto del Centenario" es amplísimo y lleno de novedades, es decir, exhumación de bellos y desconocidos tangos del 900. Grabó para los discos Víctor, Huinca y Show-Record. Se presentó en un ciclo en Radio Nacional, en

otras emisoras y en programas de televisión. Participaron en los exitosos espectáculos del Teatro Libre Florencio Sánchez, que evocaban aquellas épocas... "Tiempo de Villoldo" (1964-65), "Gracias, Don Alfredo" (vida y obra de Alfredo Gobbi), "Ciudad 1900" y "Carnaval de Antaño". En estos espectáculos, la letra de tangos y dúos estaba a cargo de la actriz Marita Battaglia y el cantor Héctor Blotta. El éxito de este conjunto y de los espectáculos mencionados se debió también un poco a la nostalgia y a la posibilidad de reencontrarse con el tango alegre y otros ritmos evocadores de un pasado que, secretamente, añoran muchos porteños...

*Bibliografía y agradecimiento*

A lo largo de este trabajo se mencionan los autores de la bibliografía ya clásica del tango y algunos últimos aportes: Bates, García Jiménez, Sierra, Ferrer, Chinarro, Juan Silbido, memorias de Canaro y De Caro, etc. Pero lo más importante es el aporte de documentación, conocimientos, juicios y aclaraciones proporcionados por los componentes de dos instituciones en las que especialmente se ha estudiado esta época. En primer lugar, la Agrupación de Música Popular "El Organito", fundada y presidida por Raúl F. Lafuente, a cuyo lado trabajaron siempre, entre otros conocedores, Victorio Sacullo y Dardo Vaamonde. Gracias a ellos se pueden corregir los errores que aparecen en muchos libros y ampliar documentadamente los datos. También el Instituto Argentino de Estudios sobre el Tango, dirigido por el doctor Raúl Castelli, ha ofrecido serios aportes, con un buen grupo de colaboradores y la publicación de once números de la revista "Estudios de Tango". En ésta se han publicado las notas más serias y exhaustivas sobre nuestra música popular y sus autores e intérpretes. En una primera época, la revista: "Buenos Aires - Tango", dirigida por otro conocedor, Daniel J. Cárdenas, hizo algunos interesantes aportes.

Finalmente debo agradecer la colaboración directa que me han prestado, con sus conocimientos y archivos, los amigos Héctor Ernié y Bruno Cespi.

## UN TANGÓ, S'IL VOUS PLAÎT

por SILVESTRE BYRÓN

**"Nadie quiere conventillo / ni ser pobre costurera / ni tampoco andar fulera. / Sólo quieren aparentar / ser amiga de fulana / y que venga mucho vento (. . .) / Y así de esta manera / en donde quiera / champagne-tangó", decía Contursi, circa del 15. El tango volvía de París, su capital europea, y dejaba atrás a Villoldo, a los Gobbi, mientras, del Papa al Kaiser, entre apaches, academias de baile y atentados, le tocó cerrar una era feliz. La primera avanzada del tango-look.**

1910. . .

En Baires, los "niños bien", constituidos en la "indiada", bailan y encuentran pleitos en los "bailetines" y otras variedades non sanctas. Puede ser en El Armenonville y El Palais de Glace, o vaya uno a saber en qué otro lugar "pecaminoso". Hay café-concerts en el Paseo de Julio, en la Boca. Regordetas camareras y provocativas damiselotas, vampiresas de belle époque. En lo de Hansen, por ejemplo, la rubia Mireya convoca pasiones inconfesables y con la lujuriosa colaboración de los "niños" ingresa en la leyenda.

En París, las cosas son diferentes. París es París.

En París (cuya Luna "es muy culta porque estudió en la Sorbona"), a la Place Blanche de Montmartre, donde está el Bal del Moulin Rouge, los ministros de la Tercera República y los lores ingleses, los grandes duques rusos y el gran mundo, acuden a regodearse con los desenfrenadísimos can-canes de la nueva generación de bailarinas. Trompe la Morte, Cigarette, Mome Fromage y Etoile Flante, alcanzan a mostrar sus piernas mientras se pervierten alegremente.

Lo dicho: París es París.

En poco tiempo, no podía ser de otro modo, el tango irrumpe en ésta. Y, casi como quien no quiere la cosa (o sea, queriendo), se inicia una nueva era, un nuevo resplandor. La de la primera avanzada tanguista.

## CON LA MOROCHA EN PARIS

En pleno año 7, la prestigiosa Gath & Chaves, intuyendo el éxito de la flamante discográfica que se está instalando en Buenos Aires, decide ingresar a dicha actividad. Buscando nivel, prestigio y categoría, contrata a tres tanguistas, Ángel Villoldo y al matrimonio Alfredo Gobbi y señora, quienes, con una sonrisa, reciben la propuesta de Gath & Chaves: grabar en París.

Jalonados por pasaportes, travesía de ultramar y curiosidad, llegan a la gran metrópoli, a la "sociedad civilizada". Se deslumbran, graban. En poco tiempo, Gobbi, aprovechando la visa, instala una editora donde se van imprimiendo las primeras partituras parisinas. Tienen éxito. Pianistas amateurs, jóvenes inquietos por el "esteticismo" de Wilde, Gide y D'Annunzio, comienzan a descubrir en aquellas ediciones un nuevo sonido, un nuevo efecto. No sólo Villoldo y Saborido interesan, allí están **La Morocha, Felicia, Cuidado con los 50, Sacame una película, gorito, Cariño criollo** y, como era obvio, la procacidad de **La C. . . ara de la L. . . una.**

El gusto de la época impone el "hacer de la vida una obra de arte". Así, porque se cultiva el misterio, lo raro, lo sinuoso y un encubierto sensualismo, se cultiva el tango. Más como danza que como canto. Así, es posible ingresar a una extraña coreografía donde los cuerpos se rozan, se tocan, mientras los pies y los brazos componen figuras de una plástica rara, insólita. Es en este momento, en que **El vals de los patinadores**, de Waldteufel, comienza a ser desplazado, en el interés parisino, por **La Morocha.**

## NO AL PURITANISMO

En esta belle époque, parece que los reyes estaban dispuestos a recibir balazos y bombas anarquistas. En efecto, por estos motivos, el rey Humberto I de Italia en el 900, Alejandro I de Servia en el 2, Carlos I de Portugal en el 8 y Jorge I de Grecia en el 13, cayeron —oportunamente— despanzurrados con todo protocolo. Empero, también hubo quien se ocupó del tango.

No era rey, era más. Kaiser. Guillermo II, de la casa

de los Hohenzollern de Alemania, al enterarse de la lascivia de aquella danza, con su brazo lisiado y sus coloridos uniformes —rojas las mejillas— proclamó un inflamado "verboten" (prohibido) para el tango en el Reich. Es que el rígido corsé victoriano, cuyo puritanismo era capaz de cubrir las patas de las mesas por sugerir "pensamientos obscenos", no hubiera podido, nunca, permitir tal "desfachatez y falta de decoro". ¿Sería para tanto? Sería. A despecho de la voluntad imperial, en el fastuoso casamiento de una de las consentidas del Kaiser, la boda Friedlander-Fuld, se bailó "Der Tango". Aquel febrero del 14, antes del asesinato del archiduque Francisco Fernando, heredero del Imperio Austrohúngaro, en el trágico junio del 14, como preludio de la Gran Guerra, el tango había abierto una brecha fundamental. Se lo había danzado en una corte imperial, "con gran gusto", como memorarían años después los hermanos Bates, variante tanguista de los hermanos Grimm, cronistas de historias y anécdotas del tango. Se lo había introducido al gran mundo, ungido de una categoría y una trascendencia tal que, hasta el Papa Pío X tuvo que intervenir. Primero intentó prohibirlo. Para eso solicitó que una pareja lo danzara en su presencia. No le gustó, pero lo autorizó. ¿Intereses creados? ¿Larvados manejos políticos? Lo cierto, lo irrefutable, es que el año 14 es un año clave: París se convierte en capital del tango en Europa. El tango criollo asciende.

## TANGO-LOOK

Sobresaltos iniciales, sustos, alguna urticaria, París se lanza a una fiesta que nadie organizó ni preparó. Algo que a nadie se le había ocurrido: el culto al tango-look, que los parisinos rebautizan: "le tangó".

Los café-concerts y los varietés, los teatros de revistas y los grandes cabarets, reciben a orquestas, bailarines y adictos. Desde el Batacián, La Scala y el Ambassadeurs, al Casino de París y el Folies Bergère se pide el **Apache argentino** y el **Champagne tangó** del pianista Manuel Aróztegui, mientras se imponen el **Apache oriental** de Enrique Delfino (Delfi) y **American cirque excelsior,** de Juan Maglio (Pacho).

El mito se expande y difunde a España, donde se lo

decora con ¡olés! y sombreros toledanos, mientras que en el imperio Austro-húngaro se lo rechaza de plano y se empecinan en bailar a Strauss. En Paris se coquetea en el "té-tango", se brinda en el "champagne-tangó", se vibra en el "vestido-tangó", se trepida ante el "color-tangó" y se dilapidan fortunas en el "fumadero-tangó". Es el "estilo-tangó", el "concepto-tangó", la "tonteria-tangó".

Es el ambiente que, años después recrearía Vicente Blasco Ibáñez en una novela, "Los cuatro jinetes del Apocalipsis", bostezable dramón de un estanciero argentino (mezcla rara de gaucho, chulo andaluz y ranchero mexicano) vagamente emparentado con Ricardo Güiraldes, autor de "Don Segundo Sombra", el mismo de **Bailate un tango, Ricardo**, años después. Mientras, un insólito Jean Richepin escribe una elegía, **Le Tangó**, donde —elogio sobre elogio— elabora una teoría increíble: "Le tangó" es originario de Grecia. Esas cosas...

Enrique García Velloso escribe **El tango en Paris,** un afortunado sainete, al tiempo que Leopoldo Lugones redacta —y traducirán al francés— "La Música Popular en la Argentina", que motiva un interés sobresaliente. Otro escritor, tras ver la pasión con que se baila "le tangó" en el cabaret Garrón, Roberto Graham, comenta:

—Paris ha cambiado endiabladamente al cruzar los mares esa música. Aun descontando la diferencia de escenario entre los hoteles de Paris y la comarca en donde la vi bailar hace muchos años.

Aunque la "comarca" aquí referida no es Buenos Aires, sino Montevideo, Graham no puede ocultar su asombro al ver lo que pasa en el dancing Fontaine.

Allí se baila una coreografía detallada, precisa. Los pasos calculados, pensados, de academia. Es que, en muy poco tiempo, han florecido institutos y academias de baile donde se prodigan conocimientos sobre vals, furlana, chotis, one-step y tangó. Allí los parisinos aprenden a maltratar a sus mujeres con pasos severos, cachetadas y puntapiés. Se impone el apache, el macho-look. No olvidemos que Paris, sigue siendo Paris.

## ¿CHAU PARIS?

En el 12, el naufragio de un trasatlántico "insumergible" el Titanic, no sólo zozobró con 1.500 pasajeros. También fue un síntoma y signo de un angustioso sentimiento: el fin de una era. La belle époque. El 14 es, entre otros desatinos, el año de la Gran Guerra, el fin de una dorada ilusión, una pompa de jabón.

Toda la humanidad acude, desesperada, al fracaso de la ilusión. Incluso "le tangó", sostenido por burbujas de champagne y el ¡Olalá! de Montmartre, caerá, como cayó toda la humanidad en aquella imbecilidad del 14-18. Aún así, amplió varios horizontes. Mientras se comenzó a crear el tango alemán y francés (tipo: **Beso su mano, Madamme** o **Llueve sobre la ruta**), por otra parte, el tango argentino se ungió de cosmopolitismo y categoría; la suficiente para ingresar, con alfombra roja, en los salones y los públicos de "gente bien" del tout Baires, el centro, el hogar de familia.

En París, mientras tanto, quedó abierto el camino para una segunda generación argentina. Julio de Caro, Carlos Gardel. Un nuevo "tangó".



Otras de las cancionistas que integraba su repertorio con canciones criollas y tangos con letra de la Guiardia Vieja: **Linda Thelma** (Ermelinda Spinelli, 1884-1939).
La contrató Canaro en París, pero por enfermedad no pudo debutar con aquél en Nueva York, en 1926. Vistió también el traje masculino y el de gaucho antes que Azucena Maizani.

**ANGEL VILLOLDO**

por
OSCAR DEL PRIORE

La historia del tango encierra nombres de inevitable mención para cualquiera que desee realizar un estudio de la misma. Y en el primer período de la música y letra de Buenos Aires, un personaje singular es quien, indudablemente monopoliza la atención de su tiempo: Don Angel Villoldo.

Se nos dirá que no fue Villoldo el primer hombre de tango, que en 1865 el padre de Domingo Santa Cruz andaba con su bandoneón en la Guerra de la Triple Alianza, o que en 1896, antes que Villoldo escribiera ninguno de sus tangos más famosos, Rosendo Mendizábal había compuesto *El entrerriano*. Todo ello es cierto. Pero no podrá discutírsenos que por su obra total, su trayectoria local e internacional y su trascendencia popular, Ángel Villoldo puede ser considerado el hombre más representativo de la Guardia Vieja.

Ángel Gregorio Villoldo nació entre 1868 y 1869 en Buenos Aires, hijo de Juan Villoldo y Victoria Arroyo. Realmente poco se sabe acerca de su infancia y se tienen algunas referencias muchas veces contradictorias de su juventud. Reconstruyendo diversas notas y hasta un reportaje que al mismo Villoldo realizara en 1917 el diario "La Razón", podemos convenir en que Villoldo fue cuarteador en la Barranca de la Calle Larga (hoy Montes de Oca), mientras nace su afición por la música, que exterioriza con una guitarra y una armónica, instrumentos en los cuales llegará a obtener gran habilidad y que le servirán para ganarse la vida, como veremos luego, en un momento de su vida.

Entre los 18 y 25 años, Villoldo sería tipógrafo en el diario "La Nación", director del coro carnavalesco "Los Nenes de Mamá Viuda", libretista de sociedad corales, resero en los mataderos de Pereyra y de Pizzurno, en Caseros y Baigorria y clown en el circo Rafetto, en San Juan y Sarandí.

Allá por el 900, en Barracas, comienza la fama de Villoldo como payador, compositor y cantor, en locales como el restaurante "Sandrín", en Corrales Viejos; en el almacén sureño "La Banderita"; en una casa de diversiones que poseía el padre de Juan de Dios Filiberto en Ministro Brin entre Brandsen y Villafañe. Del café de "La Luna", de Uspallata y Calle Larga, su fama va a Palermo, glorietas de Constitución, almacenes de San Telmo, y las Romerías de las Carpas de Recoleta, en las fiestas de la Virgen. Era común en la época, que para el 8 de setiembre (día de la Virgen), se realizaran importantes festejos populares. En la Recoleta había carpas grandes, como de circo, en donde se solían desarrollar estas fiestas, que comenzaban varios días antes y continuaban algunos días después. Estas reuniones comenzaron a ser frecuentadas por compadres y cuchilleros, y su carácter original fue reemplazado por otro, poco aconsejable, de alcohol, cuchilleros y baile. Cuentan que en esas reuniones, donde la vida valía muy poco, la presencia de Don Ángel, que llegaba ya con sus primeros tangos, era respetada por todos. El tango todavía estaba en desarrollo y como forma captable no se había definido. Las primeras obras de Villoldo eran en su mayoría milongas de corte payadoresco, que describían personajes y sucesos corrientes del ambiente que solía frecuentar Villoldo. Estas primeras canciones son un valioso testimonio de una época y de su gente. La rivalidad entre carreros y cocheros de tranvía aparece en esta milonga cuya letra

transcribimos, una de las primeras de Villoldo: *El carrero y el Cochero.*

*Señores, por no perder este momento oportuno,*
*sin ofender a ninguno, voy un instante a cantar,*
*porque quiero relatar al auditorio presente*
*clara y detalladamente, un hecho que el otro día*
*sucedió con un carrero y un cochero del tranvía.*

*Venía un coche por Defensa, del tranvía Anglo-Argentino*
*y en la mitad del camino encuentra un carro encajao.*
*¡Compadre, hágase a un lao!, dice al del carro el cochero*
*y le responde el carrero: ¡Avise si es comisario . . .*
*o si lo han nombrao alcalde, o se cree que soy otario!*
*¿No está viendo cómo está la rueda toda encajada?*
*y con carga tan pesada no me puedo ni mover.*
*Si no vienen a poner una cuarta, todo el día*
*estará el carro en la vía . . . y el cochero, ya enojao*
*le responde: ¡Dos biabasos te daría, por pesao!*

*Al oír lo de los biabasos, el carrero retobao*
*pelando un amojosao, baja del carro ligero,*
*lo desafía al cochero a que cumpla lo que ha dicho*
*el cochero, que es buen bicho, pelando una tararira,*
*baja del coche y con rabia dos puñaladas le tira . . .*

*El carrero que de vista ataja las puñaladas*
*a las dos o tres paradas le larga un viaje al cochero,*
*que si éste no es tan ligero y en el aire lo abaraja*
*media barriga le raja como sandía costera*
*y le saca sin permiso los chinchulines afuera.*

*Estuvieron diez minutos combatiendo muy serenos*
*los dos mozos eran buenos y no se podían cortar*

*mas tuvieron que dejar, porque venía un sargento*
*como tragándose el viento a galope en un tordillo*
*y por librarse la cana cada cual guardó el cuchillo.*

*El cochero siguió viaje, y con mucho retintín*
*iba con el cornetín una milonga tocando*
*después iba preludiendo el pericón popular*
*y al tiempo que fue a pasar por al lado del carrero*
*le dijo con mucho corte... ¡Hasta luego, compañero!*

"Las letras de los tangos de Villoldo —escriben José Gobello y Eduardo Stilman— son alegres, decideras, a veces pícaras, nuncas procaces. Sus compadres no parecen antepasados de los melancólicos matones con que el tiempo habría de castigarnos. Son criollos de ley, como su creador, que hace poco dejaron el caballo en las afueras de la ciudad para iniciarse en los misterios de las orillas, hombres en quienes el cuchillo no es aún ostentosa bravuconería, sino defensa del honor o de la causa".

Ángel Villoldo escribe canciones para tonadilleras como Dora Miramar, Pepita Avellaneda —para quien coloca letra a *El entrerriano*, de Mendizábal—,[1] Las Pampeanas, La Bibiana, Linda Thelma o La Pamperito.

Villoldo sabe encontrar el humor en lo cotidiano. Y ni la Policía se salva de su sátira. El 10 de julio de 1889 el Jefe de Policía ordena reprimir con 50 pesos a aquél que diga un piropo a una mujer en la calle... Y Villoldo responde con un tango... con un primitivo y encantador tango, que titula *¡Cuidao con los 50!*

[1] *"A mí me llaman Pepita, jai, jai,*
*de apellido Avellaneda, jai, jai,*
*famosa por la milonga, jai, jai,*
*y conmigo no hay quien pueda."*

*Una ordenanza sobre la moral*
*decretó la dirección policial*
*y por la que el hombre se debe abstener*
*decir palabras dulces a una mujer*
*cuando a una hermosa veamos venir*
*ni un piropo le podremos decir*
*y no habrá más que mirarla y callar*
*si apreciamos la libertad.*

*¡Caray!*
*No sé por qué prohibir al hombre que le diga*
*piropo a una mujer*
*¡Chitón! ¡Ni hablar!*
*porque al que se propase, cincuenta le harán pagar*

*Yo cuando vea cualquiera mujer*
*una guiñada tan solo le haré*
*y con cuidado, que si se da cuenta,*
*¡ay! de los cincuenta no me salvaré...*

*Por la ordenanza tan original*
*un percance le pasó a Don Pascual*
*anoche al ver una señora, gilín*
*le dijo adiós lucero mío, y*
*al escucharlo se le sulfuró*
*y una bofetada al pobre le dio*
*y lo llevó el gallo policial*
*por ofender a la moral*

*¡Caray!*
*No sé por qué prohibir al hombre que le diga*
*piropos a una mujer*
*¡No hablar! ¡Chitón!*
*porque puede costarle*
*cincuenta de la Nación...*

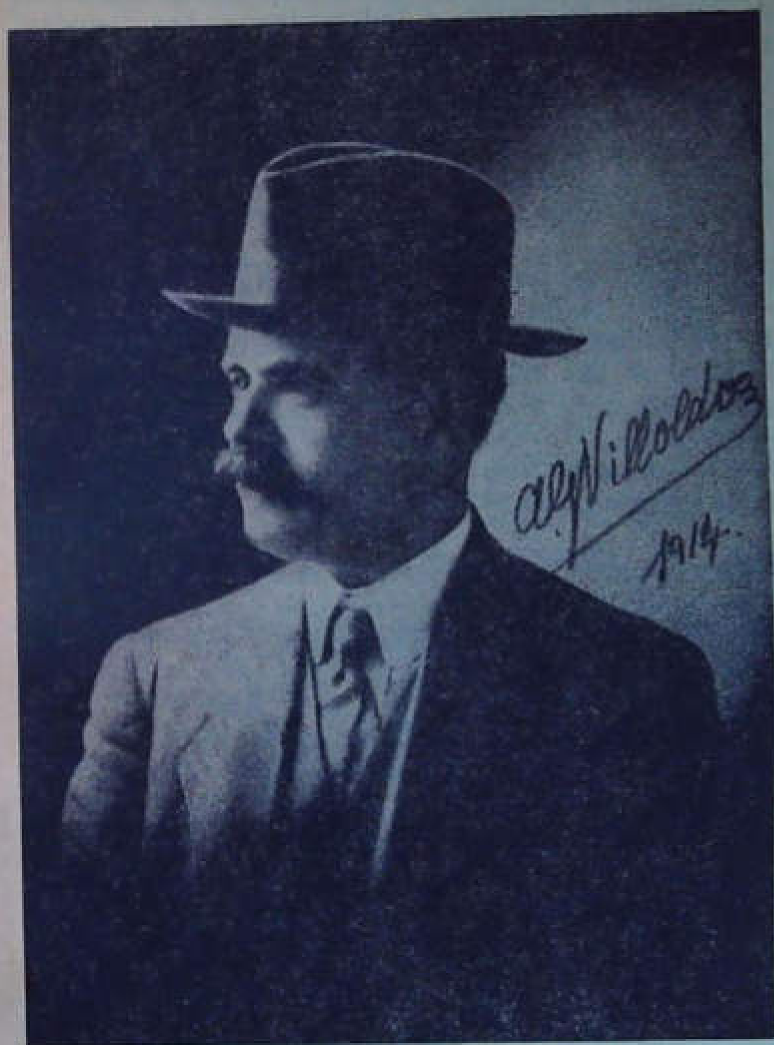
*Mucho cuidado se debe tener*
*al encontrarse junto a una mujer*
*yo, por mi parte, cuando alguna vea*
*por linda que sea, nada le diré.*

En un reportaje, el mismo Villoldo refería:

"De los recuerdos de mi carrera que conservo más frescos, es uno referente al tango *Cuidado con los 50.* A raíz de la ordenanza de respeto a la mujer, resolví publicarlo con ese título de actualidad. Un amigo me aconsejó que yo debía hacer lo posible por pagar los cincuenta pesos de multa, infringiendo la ordenanza, lo cual me serviría de reclame. La idea me pareció buena y, venciendo la resistencia que oponía mi seriedad, resolví piropear a la primer mujer que pasara. En el primer caso la señora no se dio por aludida; al rato pasa otra, y a mi galantería contesta: ¡Pavote!; ¡viejo enamorado!... Desistí de la reclame en tal forma y edité yo mismo la pieza, que tuvo muy buena aceptación...".

También de aquel tiempo es el tango *El esquinazo*, que llegó a ser prohibido en el café Tarana porque, luego de su introducción, los músicos deben hacer un golpeteo que caracteriza ese tango. La concurrencia de dicho local había tomado como costumbre acompañar esos golpes con las copas, sobre las mesas, con lo cual el destrozo de vajilla ponía en peligro la economía del famoso reducto del tango de entonces. Se cuenta que un día apareció un cartelito que decía: "Terminantemente prohibida la ejecución del tango *El esquinazo.* Se ruega prudencia en tal sentido. El dueño."

Villoldo se dedica también al teatro, escribiendo sus primeras revistas, "Los nocheros", "El mayordomo" y "Fosforito", que son representadas en el teatro Roma por Florencio Parravicini y Pepita Avellaneda. Don Ángel




Fotografía inédita de **Ángel Gregorio Villoldo,** firmada en 1914.
Confirma lo que se dice de su elegancia siempre cuidada.

solía reunirse con los cocheros de tranvías en la terminal de Santiago del Estero e Independencia. Las "tenidas" se prolongan en un boliche de Chile y Santiago del Estero, donde nacen los diálogos porteños que luego Villoldo canta en los altos del mercado "Lorea" (frente a la plaza), junto a Diego Munilla. Y de aquel tiempo es un primitivo y olvidado tango *El cochero de tranway*, que describe la forma de ser de aquel pintoresco personaje:

*Soy cochero del tranvía, del tranvía Anglo-Argentino*
*del tranvía Anglo-Argentino, compañía popular.*
*En siete años que trabajo, ninguno de mis amigos*
*ninguno de mis amigos se ha tenido que quejar,*
*porque soy buen compañero y a todos los sé tratar*
*me respetan, yo respeto y conservo la amistad.*
*Las mucamas me conocen cuando toco el cornetín,*
*pues les toco ... la verbena, con floreo y retintín.*

*Estuve de practicante solamente una semana*
*y un domingo de mañana efectivo ya calcé.*
*De todos los mayorales he sido muy bien tratado*
*y siempre me han respetado pues con nadie cuestioné.*
*porque soy buen compañero y a todos los sé tratar*
*porque nunca descarrilo y jamás me sé atrasar.*
*En los cambios y en las curvas es donde sé compadrear*
*porque tengo para el coche, hermanito, un manejo sin igual.*

*Cuando el tiempo de la huelga de guardas y de cocheros*
*a todos mis compañeros con entusiasmo seguí*
*pues no me gusta que nadie dude un momento siquiera*
*de mi amistad que es sincera y tenga que hablar de mí.*
*Y me sucedió señores, por no querer trabajar*
*que me dieron la galleta y la tuve que pasar*

*pero luego cuando vieron que era justa mi razón*
*me rogaron que volviese nuevamente a la estación.*

También incursiona Villoldo por el periodismo. Sus diálogos porteños, con una descripción de personajes admirables se publican entre 1905 y 1913 en "P.B.T.", "Fray Mocho" y "Papel y Tinta". Estos personajes son los que posteriormente se albergarían en el sainete porteño, un género del que es Villoldo precursor. Un ejemplo claro en este diálogo que transcribimos, "Un mozo pierna", que se publicó el 8 de octubre de 1908 en "Papel y Tinta":

*—¿Por qu'estás tan atufada?*
*¿Qué tenés? ¿Estás enferma?*
*¿Alguien te ha faltao? Decime:*
*¿Qué te pasa, Filomena?*
*—Lo que tengo es un estrilo...*
*—Estrilo, ¿por qué, mi prenda?*
*—Y lo pregunta todavía,*
*como si no lo supieras.*
*Dos noches que por acá*
*no se ve ni tu silueta.*
*—Porque ando muy ocupao*
*en cuestiones algo serias.*
*—No me vengás con pamplinas,*
*que ya conozco tus tretas.*
*—No son pamplinas, pues ando*
*de un empleíto a la pesca.*
*—¿Vas a entrar de barrendero*
*o chofer de la asistencia?*
*—¿Y vos te has craído que yo*
*soy un tipo, así... cualquiera?*
*—¿Aspirás a secretario*
*de ministerio de Hacienda?*

*—O a presidente, quizás*
*—De la liga candombera.*
*—No te vas contra la mano;*
*conservá siempre la izquierda*
*a fín de evitar un choque*
*de funestas consecuencias.*
*Si falto de casa un día,*
*o dos, o diez... o cincuenta,*
*es por mis ocupaciones.*
*Ya lo sabes, Filomena.*
*—Andá a trabajar, Mauricio*
*y dejate de zonzeras*
*que bastante has descansao.*
*—No puedo, estamos de güelga.*
*—Diez y ocho meses que estás*
*con la misma cantilena*
*—¿Y qué culpa tengo yo*
*que la güelga sea eterna?*
*—¡Eterna!... lo que yo veo*
*es que no tenés vergüenza*
*de vivir de mogollón.*
*—No te pasés, Filomena*
*que al fín y al cabo soy hombre*
*y se acaba la pacencia.*
*—¡Cómo llorarán los nenes*
*cuando güérfanos se vean!*
*—A comadre no conozco*
*mujer que ganarte pueda.*
*—Y yo pal cuento no he visto*
*otro como vos, tan "pierna".*
*—Güeno, dejate de historias*
*y refilame moneda*
*pal gasto'e papel sellao*
*y otras cuantas menudencias.*

*—Decile al procurador*
*que por hoy tenga pacencia;*
*que con la cuestión política*
*está mala la clientela;*
*no se gana ni pal morfo,*
*las propinas escasean*
*y atacó la "mischadura"*
*al gremio de camareras.*
*—Me parece hasta mentira*
*que llorés como una grébana.*
*Vos, la mujer más mentada,*
*la camarera más pierna;*
*la que atrae como el imán*
*donde quiera se presenta;*
*la de ojos fascinadores,*
*la de la ondulada trenza;*
*la morocha de más bríos*
*que ha pisao sobre la tierra;*
*la criolla qu'en todas partes,*
*se hace ver por su nobleza;*
*no creo que le niegues*
*al hombre que te aprecea*
*lo que te pide.*
*—Mauricio,*
*Me has dejao como una seda*
*con ese palabrerío.*
*—Me alegro que te convenzas;*
*ya sabés que yo te quiero*
*más que a mi mesma osamenta*
*—¿Cuánto precisás, chimango?*
*—Dame lo que te parezca*
*que siempre yo me conformo.*
*—Tomá... te doy un cincuenta.*
*—Gracias, china, y hasta luego.*

*—Hasta luego.*
*—Adiós, mi prenda.*
*—(Es una mujer "de búten",*
*una criolla de primera).*
*—(Lo quiero con toda mi alma,*
*porque es un mozo muy "pierna".)*

Emparentado estilísticamente con Villoldo estuvo su gran amigo Alfredo Eusebio Gobbi (ver su biografía en página 397). Ambos, unidos por una estrecha amistad, actuaron juntos.

Villoldo había obtenido sus primeros grandes éxitos, con *El porteñito*, en 1903; *La caprichosa*, en 1904, y su obra cumbre, *El choclo*, en 1905. Este tango fue estrenado el 3 de noviembre de 1905, por José Luis Roncallo en el restaurante Americano, de Cangallo y Carabelas. El dueño de este local no permitía que en el mismo se tocaran tangos, afirmando que esa música no podía ejecutarse en un lugar familiar como el suyo. Por eso Roncallo, el día del estreno, anunció que iba a presentar una "nueva danza criolla", sin decir que se trataba de un tango. Así, un poco de contrabando, tuvo lugar el estreno de uno de los tangos más representativos de la Guardia Vieja y, a la vez, uno de los más difundidos internacionalmente.

En la misma época, el pianista Enrique Saborido concurría al bar "Ronchetti", de Reconquista y Lavalle. Allí da a conocer, por intermedio de la cantante Lola Candales, un tango con letra de Villoldo. El tango era, nada menos que *La morocha*, uno de los más grandes éxitos de aquel tiempo, todo un furor porteño. (Véase en pág. 381 "La Historia de La Morocha"). Se dice que la fragata Sarmiento llevó ejemplares de esta obra por todo el mundo en un viaje de instrucción, iniciando así la conquista

mundial del tango. Esta es la letra de Villoldo para *La morocha*:

*Yo soy la morocha,*
*la más agraciada,*
*la más renombrada*
*de esta población.*
*Soy la que al paisano*
*muy de madrugada*
*brinda un cimarrón.*

*Yo, con dulce acento,*
*junto a mi ranchito,*
*canto un estilito*
*con tierna pasión,*
*mientras que mi dueño*
*sale al trotecito*
*en su redomón.*

*Soy la morocha argentina*
*la que no siente pesares*
*y alegre pasa la vida*
*con sus cantares.*
*Soy la gentil compañera*
*del noble gaucho porteño,*
*la que conserva el cariño*
*para su dueño.*

*Yo soy la morocha*
*de mirar ardiente,*
*la que en su alma siente*
*el fuego de amor.*
*Soy la que al criollito*

*más noble y valiente*
*ama con ardor.*

*En mi amado rancho,*
*bajo la enramada,*
*en noche plateada,*
*con dulce emoción,*
*le canto al pampero,*
*a mi patria amada*
*y a mi fiel amor.*

Los Gobbi regresaban a Buenos Aires luego de una gira por los Estados Unidos de Norte América, donde, en Filadelfia, habían llegado a grabar tangos en los primitivos cilindros de fonógrafo. Y *La morocha* se convierte en uno de los mayores éxitos que recuerda aquel Buenos Aires, en la interpretación de Flora Rodríguez de Gobbi.

A todo esto, el tango comenzaba a ponerse de moda en París. Pioneros en la conquista de la música de Buenos Aires fueron Los Gobbi y Ángel Villoldo, quienes en 1907 iniciaron la conquista de París. La casa Gath y Chaves, que por aquellos años se dedica entre otras cosas a la producción de discos, contrata para esta flamante industria a Villoldo y Los Gobbi, quienes en tal sentido desarrollan una prolongada labor en Europa.

Villoldo regresa poco después a Buenos Aires, mientras que Los Gobbi continuarán en Europa hasta la declaración de la Primera Guerra Mundial.

En 1908 la esquina de Suárez y Necochea era un importante centro de actividad tanguera. Allí podía escucharse a Francisco Canaro en el café Royal, al tano Genaro en "La Marina", a los hermanos Greco en "La Turca" o a Roberto Firpo en el "Teodoro". Eran cafés servidos por camareras y con una concurrencia en la que

proliferaban marinos de diversas latitudes. Allí se desarrollaba el tango que velozmente continuaba su evolución. Y allí nos volvemos a encontrar con don Ángel Villoldo, en el "Café Concert", de Suárez y Necochea. Llegaba con su guitarra y una armónica. Sujetaba ésta a un soporte de madera, una tablita que sujetaba a su cinturón y en el otro extremo ataba su armónica. Este suplemento estaba forrado de terciopelo negro, y del mismo colgaban medallas y cintas azules y blancas. De tal modo, Villoldo tocaba la armónica y se acompañaba con la guitarra. También cantaba sus tangos de éxito. Y por aquellos años compone *Matufias, o el Arte de Vivir*, una curiosa milonga testimonial que, en el habitual lenguaje de Villoldo, con la casi ingenuidad de su estilo, comenta una serie de cosas que no son tan ingenuas, y que nos demuestran que aquel tiempo lindo no lo era tanto...

*Es el siglo en que vivimos*
*de lo más original*
*el progreso nos ha dado*
*una vida artificial*

*Muchos caminan a máquina*
*porque es viejo andar a pie*
*hay extractos de alimentos*
*...y hay quien pasa sin comer...*

*Siempre hablamos de progreso*
*buscando la perfección*
*y reina el arte moderno*
*en todita su extensión.*
*La chanchuya y la matufia*
*hoy forman la sociedad*

*y nuestra vida moderna*
*es una calamidad.*

*De unas drogas hacen vino*
*y de porotos, café*
*de maní es el chocolate*
*y de yerba se hace el té.*
*Las medecinas, veneno*
*que quitan fuerza y salud*
*los licores, vomitivos*
*que llevan al ataúd.*

*Cuando sirven algún plato*
*en algún lujoso hotel*
*por liebre nos dan un gato*
*y una torta por pastel.*
*El aceite de la oliva*
*hoy no se puede encontrar*
*pues el aceite de potro*
*lo ha venido a desbancar.*

*El tabaco que fumamos*
*es habano por reclame*
*pues así lo bautizaron*
*cuando nació en Tucumán*
*la leche se pastoriza*
*con el agua y almidón*
*y con carne de ratones*
*se fabrica el salchichón.*

*Los curas las bendiciones*
*las venden, y hasta el misal*
*y sin que nunca proteste*
*la gran corte celestial*

*siempre suceden desfalcos*
*en muchas reparticiones*
*pero nunca a los rateros*
*los meten en las prisiones.*

*Se presenta un candidato*
*diputado nacional*
*y a la paz de todo el mundo*
*compra el voto popular.*
*Se come asado con cuero*
*y se chupa a discreción*
*celebrando la matufia*
*de una embrollada elección.*

*Hoy la matufia está en boga*
*y siempre crecerá más*
*y mientras el pobre trabaja*
*y no hace más que pagar.*
*Señores, abrir el ojo,*
*y no acostarse a dormir*
*hay que estudiar con provecho*
*el gran arte de vivir...*

En 1913 escribe la letra para *El 13*, un tango de Albérico Spátola. Y este será el último gran éxito de Don Angel... Es que el tango cambiaba... cuatro años después ya Carlos Gardel estrenaría los primeros tangos de Contursi. En 1916 Villoldo edita una recopilación de sus obras con el título de "Cantos Populares Argentinos". Carlos Schaefer Gallo conoció ese año a Villoldo y relató a Juan Silbido esta anécdota:

"Con frecuencia nos reuníamos en el café ubicado frente al teatro Nacional, y a menudo cenábamos en 'El Tropezón', de avenida Callao. Un buen día apareció editada




Dibujo fechado en 1906, realizado por Zavattaro, para la carátula de "Carbonada criolla", especie de "suite" criolla de Villoldo. Éste aparece en la caricatura con traje gauchesco, pluma en la oreja y llama del genio en la frente. Las partituras que se ven en el suelo indican que esos tangos existían ya en la fecha indicada: "El Choclo", "El Esquinazo", "Como le parezca", "El Pechador", "El Porteñito", "Yunta Brava", "El Fogonazo" y "El Presumido".

una de sus canciones titulada *La promesa,* con esta dedicatoria: 'Al inteligente escritor Carlos Schaefer Gallo". Al poco tiempo me invitó a acompañarlo al cine Pueyrredón de Flores, donde actuaba una compañía de variedades que en tal ocasión haría conocer una de sus composiciones, sin proporcionar mayores detalles. La función me brindó una agradable sorpresa: la cantante Linda Thelma interpretó *La Promesa,* que hubo de repetir a instancias del público. Advirtiendo que se hallaba presente el autor, así lo anunció a la concurrencia. Villoldo, abandonando el palco se escabulló y no nos fue posible hallarlo. Debí emprender solo el regreso. Al día siguiente nos encontramos y se justificó con esta explicación: 'El público jamás me ha llamado a escena. ¡Me dio un miedo bárbaro!' Así era de tímido, no obstante sus éxitos".

En 1917 el dúo Gardel-Razzano inicia su trayectoria fonográfica. Y el primer disco que graban es una canción de Angel Villoldo: *Cantar eterno,* como enlazando aquel tiempo que se iba —el de Villoldo— y la nueva etapa cancionera que iba a iniciarse con Gardel.

En 1919 realiza un viaje a Rosario y nuevamente en Buenos Aires, muere el 14 de octubre de 1919, de cáncer, a las 4 de la mañana, en su casa de la calle Alsina 1281. Tenía 50 años, y lo acompañaba la morocha Victoria, su compañera; y su guitarra, ya callada para siempre.

Villoldo dejó una obra enorme, de la cual vamos a mencionar parte. Mientras no se aclare lo contrario se trata de tangos.

*Apolo* (letra del tango de Bevilacqua, con Gobbi), *El Argentino, Acorazado Rivadavia, Aprovechá la bolada, ¡Amalaya quién pudiera!, Arrimate vida mía* (estilo), *Alborada campera* (estilo), *La Bibiana, El bohemio, Bartolo* (letra), *La budinera, Brisas rosarinas, Bolada de aficionado, Brisas camperas* (estilo), *La caprichosa, 14*

(letra), *Cuidado con los 50*, *Como le parezca*, *Cantar eterno* (canción), *Ciudad de Londres*, *El cachorrito*, *Calandria*, *El criollo más criollo*, *Cuerpo de alambre*, *La criollita del pago* (estilo), *Cariño gaucho* (canción), *El choclo*, *Chiflale que v'a venir*, *El chichón*, *Don Pedro*, *De farra en el cabaret*, *Elegancia*, *El entrerriano* (letra), *El esquinazo*, *El fogonazo*, *El farrista*, *Homenaje a Saravia* (estilo), *Kalisay*, *La morocha* (letra), *Muy de la bombonera*, *Mi ñatita*, *La modernista*, *Miramar*, *El mayordomo*, *El más pesao* (milonga), *El nene*, *El pechador*, *El porteñito*, *Pobre percanta* (letra), *El presumido*, *Prendete'l brazo, nena*, *Petit Salón*, *El pinchazo*, *Pineral*, *Papita p'al loro*, *Pamperito*, *La promesa* (canción), *¡Qué pamplina!*, *¿Qué hacés, Chamberguito?*, *Ricotona*, *La Rosarina*, *Recuerdo de mis pagos* (estilo), *Simona y Francisco* (tango negro), *Sacame una película, gordito*, *El suertudo*, *Soy tremendo*, *Las tocayas*, *Tan delicao el niño*, *13* (letra), *La taba* (letra), *La Tangochinette* (tango machicha), *El torito*, *Te la di chanta*, *Tan rica la ñata*, *La Trigueña*, *Trigo limpio*, *Un mozo bien*, *Vas a vivir mucho*, *Vidalita verigüel* (vidalita), *Yunta brava*, etc.

Con la muerte de Villoldo se cerraba toda una época del tango. Ya en 1919 Gardel triunfaba con el tango-canción, y Arolas, Fresedo, Delfino, Cobián y otros imponían una nueva forma de tango. Don Angel había cumplido un ciclo, el del arranque. Por eso el tango le debe todo a este personaje de un tiempo que cada vez se nos escapa un poco más...

## HISTORIA DE "LA MOROCHA"

por RUBÉN PESCE

Enrique Saborido, de origen uruguayo, traído a Buenos Aires por sus padres a los dos años, contaba unos 28 de edad cuando ya se destacaba como uno de los buenos pianistas del tango. Entre otros lugares, frecuentaba el Bar Reconquista, en la esquina de Lavalle y Reconquista, conocido más popularmente como "lo de Ronchetti". En ese lugar —donde solía ejecutar algunas piezas y oficiar de acompañante—, estaba el autor de **Felicia** en la Nochebuena de 1905, brindando en una mesa con un bullicioso grupo de jóvenes amigos y con una compatriota, tiple y bailarina: Lola Candales, una hermosa morocha. Como Saborido se dedicaba especialmente a ella, sus compañeros no tardaron en advertirlo y dispararle algunas bromas. El compositor debió interrumpir el entusiasmo de su conversación con la Candales y responder, con pocas ganas, a las jocosas indirectas de sus amigos... Para incidir sobre su amor propio, ellos comenzaron a formular dudas sobre las verdaderas aptitudes de Saborido como compositor, y no trepidaron en desafiarlo ante la dama; es decir, a proponerle que demostrase lo que sabía hacer, escribiendo un tango para Lola, de manera que ésta pudiera ofrecerlo con éxito. Saborido aceptó el desafío y hasta se atrevió a decir que tendría la composición para el día siguiente... A eso de las cuatro de la madrugada, dando por terminado el amistoso festejo de Nochebuena, el grupo se separó...

Al llegar a su casa, Saborido no pudo acostarse. El desafío de sus amigos, que íntimamente lo habían comprometido, no lo iba a dejar dormir... Recordaba las maliciosas risitas de aquéllos y recordaba la deslumbrante belleza de Lola... Entonces dio rienda suelta a la "inquieta sensación" que lo acicateaba, se sentó junto al piano y comenzó a enhebrar notas en el teclado. Algunas frases musicales iban surgiendo, algo así como una mezcla de cuplé y tango, porque debía corresponderse con el estilo de Lola Candales. Amalgamar el sabor hispánico con un tema de estilo criollo... Las notas iban siendo fijadas en el pentagrama... Con el alba dio por concluida la composición. Quedó, más

que satisfecho, entusiasmado cuando pasó la obra completa en su piano. Era, sin duda, un tango-habanera con cierto sabor criollo. Y ya había elegido el título: **La Morocha**.

Enrique Saborido se sentía muy feliz, pues había logrado, con seguridad, lo que se había propuesto: sobreponerse a las burlas de los amigos, ganar la apuesta y poderle ofrecer un homenaje a su admirada Lola... Pero ésta debía cantarlo. ¿Cómo lograría "la letra", los versos? Su inspiración no daba para tanto, estaba fatigado y sin dormir. Sin embargo, se armó de suficiente energía para correr en busca de un gran amigo, compositor también, y cantor, que tenía probada facilidad para improvisar versos, ya que en sus buenos tiempos se había enfrentado con payadores. Se llamaba Ángel Villoldo, y ya había dado a conocer con mucho éxito, entre otros, un tango criollo titulado **El Choclo**...

A las siete de la mañana consiguió Saborido dar con Villoldo. A las diez Villoldo le entrega unos versos que comenzaban así: "Yo soy la Morocha... la más agraciada... la más renombrada... de esta población..." Con la partitura y los versos los dos se fueron directamente en busca de Lola Candales, a quien hicieron "madrugar". Ella oyó primero la música, muy agradable, muy sencilla y pegadiza, y la aceptó entusiasmada. Luego, con el original del "letrista" en la mano, comenzó a aplicar las sílabas a las notas... Síntesis de la escena: la bella morocha Lola Candales cantando; Saborido, entusiasmado, sobre el teclado; y apartado, satisfecho, Villoldo, retorciéndose sus grandes mostachos.

La Candales prometió estudiarlo para la noche y estrenarlo en lo de Ronchetti. Y así fue... "Destaquemos que quienes más calurosamente aplaudieron fueron los amigos retadores, a los que se sumó la concurrencia. Tanto agradó a todos, que hubo de repetirse hasta ocho veces", dijo la legendaria revista "Caras y Caretas". Era la noche del 25 de diciembre de 1905 y Buenos Aires había recibido el tango **La Morocha** como el mejor regalo de Navidad.

En los primeros meses de 1906, el editor Luis Rivarola lanzó la primera edición del tango de Enrique Saborido, "para piano", sin la letra de Villoldo. Así llegó a los atriles de algunas jovencitas porteñas, permitiendo que de este modo entrara el tango a muchos hogares hasta entonces reticentes a aceptar esa música. Lo recogió también la guitarra criolla y el organito callejero. Lo llevó al cilindro, y más tarde al disco, la cantante Flora Rodríguez de Gobbi. Y también el mismo Villol-

Dedicado a los distinguidos Socios del CLUB de PELOTA

# LA MOROCHA

Tango Criollo

PARA

PIANO y CANTO
ó Piano solo

LETRA de A. G. Villoldo

MÚSICA de

ENRIQUE SABORIDO

Del mismo Autor



6ª Edición

Primera carátula del tango "La Morocha", de Enrique Saborido (6ª edición). Figura en ésta la letra de Villoldo.
La dedicatoria dice: "A los distinguidos socios del Club de Pelota".

do, con una variante en la letra para el varón: "Tengo una morocha..." Por supuesto que lo incorporaron a sus repertorios dos porteñas cantantes de entonces: Linda Thelma y Pepita Avellaneda, quienes mucho antes que la "Ñata Gaucha" Azucena Maizani, supieron aparecer en el palco escénico vistiendo trajes masculinos. Pero no fue la Avellaneda, según la creencia más difundida, quien dio a **La Morocha** el envión inaugural, como queda relatado.

Y ya que estamos en tren de agregar datos y variaciones recordemos que una compositora de entonces retrucó con la edición de un tango titulado **La Rubia**, y que el propio Saborido escribió años después otro que llamó **La hija de la Morocha.** Más o menos contemporáneo con éste es uno de los primeros tangos de Vicente Greco, **El Morochito**, cuya carátula —un gaucho cantando bajo el alero del rancho— lo identifica con el tema criollo de la letra de Villoldo.

El gran tango de Enrique Saborido (su "llave de oro", como él lo llamaba, aunque tenía en mayor consideración a su **Felicia**) fue rápidamente conocido en todo el mundo. En rigor, supo seguir los pasos de **El Choclo** gracias a la eficiente distribución que hizo la Fragata Sarmiento, en distintos puertos, con ejemplares de la edición Rivarola. Y he aquí que cuando su autor, años después y en pleno auge del tango-danza en Europa, llegó a París como profesor del baile porteño, recogió suculentos derechos producidos por la difusión de **La Morocha.**

Dos curiosidades: el célebre tango mereció una parodia, impresa en un disco Columbia y titulado **Los Mamertos**, cuyo autor e intérprete es Ángel Villoldo. La primera estrofa dice: "Somos los borrachos,/los grandes campeones,/que en los bodegones/van a emborracharse;/somos pal escabio/los más afamados/(silbidos y golpes en la guitarra)/para requebrarse..."

Existe un poema en décimas que Francisco Aníbal Riú, poeta popular, publicó en 1905 en "Caras y Caretas". Lleva el título del tango de Saborido y bien podría haber sido una fuente inspiradora para Villoldo, también colaborador literario de esa publicación. Del poema **La Morocha** de Riú transcribimos la primera décima: "Yo soy la gracia argentina/con mi garbo de morocha,/la que en un poema derrocha/de flores, cuando camina.../La de silueta fina/como el cisne del

juncal/la que caricia estival/con la noche se atesora/para levantarse/aurora en su traje de percal..."

Debemos mencionar otro reportaje a Enrique Saborido que nos ofrece el investigador Raúl F. Lafuente, publicado en el diario "Crítica" cuando **La Morocha** estaba por cumplir sus veinte años. Aclaremos que, en 1925, Saborido, alejado ya de la vida musical, se desempeñaba como maquinista del Teatro Argentino (de ahí la costumbre de tocar su más famoso tango en las reuniones del gremio de maquinistas teatrales). Según las declaraciones aparecidas en "Crítica", Saborido estrenó **La Morocha** en el Café Tarana (ex Hansen), con un trío integrado por su piano, un violín (Vázquez) y una flauta (Masset). Allí apareció Félix Rivas, conocido político, premiando a Saborido con cien pesos por el éxito de la obra. Por otra parte, habría sido el mismo editor Rivarola quien le sugirió al músico que buscase a Villoldo para que le pusiera letra... Otro detalle que confunde: la partitura original de **La Morocha** está dedicada "A los socios del Club de Pelota". ¿No debería figurar allí el nombre de Lola Candales?...

No hemos podido aclarar las diferencias de las dos versiones del mismo Saborido. Optamos para nuestra historia por la que primero relató en las páginas de "Caras y Caretas". También en algún libro corre otra historia, pero ignoramos cuáles pueden haber sido sus fuentes...

# PRINCIPALES PROTAGONISTAS DE LA GUARDIA VIEJA

por
RUBÉN PESCE

## Rosendo Mendizábal

Rosendo Cayetano Mendizábal nació en Buenos Aires, el 21 de abril de 1868. Sus padres eran argentinos: Horacio Mendizábal y Petrona Escalada. Su familia, de sólida posición, le permite vivir holgadamente su juventud, realizar estudios básicos y dedicarse más a los de la música. Llega a dominar maravillosamente el piano. Con sus hermanos Sergio y Manuel comparte luego la herencia familiar. A Rosendo le dura poco... Ha iniciado una vida un tanto incontrolada, pues ha sido conquistado por la música popular que se estaba imponiendo... En el año 1900 se casa con Carmen Celli. Se había arrogado así la responsabilidad de sostener un hogar, sentando cabeza, sintiéndose definitivamente un hombre cabal. Comienzan a llegar los hijos y su pasión por la música se transforma en base de su sustento diario. Allí donde puede, se coloca como pianista, y lo hace siempre en los lugares donde se baila esa danza prohibida que llaman tango, que a él se le ha arraigado en el alma. Pero a Rosendo lo acucia otro deseo, algo más íntimamente lo está golpeando: es la inspiración que quiere convertirlo en compositor. Esto lo hace pensar en escribir importante obras... Por lo pronto, muy espontáneamente, comienza a improvisar pequeñas composiciones que da a conocer en los lugares donde actúa... Poco tiempo después recibirá un pequeño homenaje de admiración: Genaro Vázquez, violinista y compositar de *La Tirana*, le dedicará un tango con su nombre: *Rosendo*. Hermoso tango criollo. (Con esto queda aclarado así el difundido error de que Mendizábal era el autor del tango

que llevaba su propio nombre, cosa que no condeciría con su conocida modestia. La vieja partitura que tenemos ante nuestros ojos (Edición Prélat, Nº 1943) dice claramente: "A mi amigo A. Rosendo Mendizábal. *ROSENDO.* Tango de G. L. Vázquez. Arreglo para piano de A. Rosendo". Esto último nos advierte, sí, que alguna participación tuvo como arreglador. Vicente Greco grabó este tango en los discos Columbia.

Alrededor de los treinta años, Rosendo Mendizábal destaca su gallarda figura morena, con su cabello recortado "a lo Umberto" y los clásicos mostachos, siempre elegantemente vestido, irradiando simpatía, sencillez y bondad. En todos los ambientes era muy querido. También en las casas de familias pudientes, donde había comenzado a ganarse la vida como profesor de piano y de donde poco a poco debió alejarse, al ser conocida su otra actividad en casas de mala fama. Sin embargo, otras mansiones iban pronto a requerir sus oficios de intérprete...

La vida comienza a ser más difícil, pues además van llegando los hijos: Rosendo, María Esther, Horacio, Héctor, Delia, Carmen y Haydée. (Los varones han fallecido. Hemos podido conversar con sus hijas, quienes nos han confirmado muchos de los datos que aquí registramos. Y nos hemos enterado del amoroso recuerdo que tienen para con su padre y el orgullo que sienten por su talento. Carmen ha sido actriz de teatro.) El músico sostenía su hogar con sus actuaciones en el *Tarana* de Palermo (Hansen), en lo de "La Vieja Eustaquia", en lo de "La Parda Adelina" y, sobre todo, en lo de la famosa Laura... Sus tangos iba surgiendo, prodigiosamente, uno tras otro...

El tango *Don José María* —dedicado al señor José María Echerragucía—, uno de la madurez de Rosendo, fue estrenado, según lo recordaba con emoción el mismo autor, por el flautista Luis Tejsseire, con un pequeño conjunto



**Rosendo Mendizábal** está ubicado entre los pianistas y compositores más celebrados de fines y principios de siglo (1868-1913).
Sólo con su tango "El entrerriano" consiguió la inmortalidad.

que integraba, además de otros organizados en torno al piano de Rosendo... Este, en realidad, solía desempeñarse casi siempre solo, pero cuando la ocasión lo requería, agregaba a su lado una flauta y un violín. Rosendo como solista de piano era todo un espectáculo y su estilo para interpretar el tango-milonga arrancaba gritos de admiración. Nos contaba su hija Haydée que Enrique Saborido, que de niña la había tenido en sus brazos, le recordaba: "Pianista como tu padre, ninguno. Era maravilloso cómo manejaba su izquierda..."

La actuación de Rosendo Mendizábal en la famosa casa de María la Vasca merece un párrafo especial, pues además de ser el lugar donde más actuó, fue donde en 1897 estrenó su tango más famoso: *El entrerriano*. Campoamor recordó cierta vez, en un reportaje, que lo había terminado de componer en su piano... Una carta, fechada en 1934 y firmada por el señor J. Guidobono— publicada por los hermanos Bates—, relata así aquel acontecimiento: "Era una noche en que varios socios del 'Z Club' habían tomado la sala por varias horas de baile; recuerdo que siendo más o menos las dos a.m., golpearon la puerta; atendió María la Vasca y regresó diciendo que eran los jockeys Pablo Aguilera, el famoso corredor de "Pillito", Rafael Bastiani y otros más, cuyos nombres no recuerdo, y nos pedían que les permitiéramos participar del baile. Gustosos aceptamos y así se bailó hasta las 6 a.m. Al retirarnos lo saludé a Rosendo, de quien era amigo, y lo felicité por su tango inédito y sin nombre y me dijo: 'Se lo voy a dedicar a usted. Póngale nombre'. Le agradecí, pero no acepté; y debo decir la verdad: no lo acepté porque eso me iba a costar, por lo menos, cien pesos al tener que retribuir la atención. Pero le sugerí la idea de que se lo dedicase a Segovia, un muchacho que paseaba con nosotros, amigo también de Rosendo y admirador. Así

fue: Segovia aceptó el ofrecimiento de Rosendo. Y se le puso *El entrerriano*, porque Segovia era oriundo de Entre Ríos". La partitura original de este tango, en efecto, lleva la dedicatoria al señor Ricardo Segovia y, como curiosidad, digamos que el título apareció con una sola "r". Cabe aclarar que el señor Guidobono, con Esteban Benza, fue uno de los fundadores del mencionado "Z Club", asociación de jóvenes cuyo fin era organizar bailes mensuales. Y a todos ellos, precisamente, dedicó Rosendo su tango *Z Club*.

Mendizábal firmó todas sus partituras con su seudónimo: A. Rosendo. Dicen que esa A inicial alguna vez la aclaró presentándose como Anselmo Rosendo. El seudónimo obedecía a su convicción de que sus obras no eran importantes y, secretamente, guardaba la decisión de firmar con su verdadero nombre la gran obra —tal vez en otro género— que nunca llegó a escribir...

Sus dos últimos años fueron penosos, luchando contra la pobreza, primero ciego, luego atacado por una parálisis progresiva. Falleció el 31 de agosto de 1913 en su domicilio de Palermo, calle San Salvador 1713. Antes había vivido en Flores, en la calle Ramón Falcón. Y ahora está en la eternidad, tal vez ejecutando, con sus dilectos amigos pianistas —Saborido, Campoamor y Bevilacqua—, en teclados celestiales, el tango que, si bien no es el mejor ni es toda su obra, es el que más hizo por su eternidad...

Uno de los primeros tangos de Rosendo Mendizábal, según la numeración de las ediciones Prélat, dedicado al señor Witcomb A. S., es el titulado *A la larga*. Hemos podido comprobar, con esta partitura, la identidad de una parte íntegra con la segunda de *El llorón*, de Ambrosio Radrizzani, evidentemente posterior. Otra prueba podría ser un disco marca Parlophon Nº 1087, que poseemos, grabado por la Banda de la Policía de Buenos Aires, en




Carátula de la partitura **La Entrerriana,** tango de Mendizábal firmado: A. Rosendo, seudónimo que utilizó en todas sus partituras.

la que figura Rosendo como autor de *A la larga*. No hace mucho esto hizo que los hijos de Mendizábal iniciaran un juicio para reivindicar la paternidad del tema, lo que fue logrado. Por otra parte, los derechos de *El llorón*, habían sido retenidos, después de una reclamación del hijo de Juan Maglio, tal vez por otro de los temas... Es sabido que Radrizzani, cuñado de Pacho, también hizo suya la música de *Las siete palabras*, de Prudencio Aragón, la que a su vez, agregándole una tercera parte, también firmó el propio Pacho. Hechos como éstos se producían a menudo en aquellos tiempos en que el derecho de autor no existía ni se registraban las obras. En un disco Columbia Nº 470 antiguo —aproximadamente del año 12— encontramos también la utilización de los dos temas de *A la larga*, a los que puso letra Alfredo Gobbi para un gracioso dúo que registra con su señora, titulado *El cebollero*, con intercalación de partes dialogadas.

El tango *Reina de Sabá*, otro de los más celebrados de Rosendo, nos recuerda que éste dedicó algunos más a propietarios de caballos de carrera, frecuentadores de los lugares donde él actuaba, titulándolos con los nombres de sus "pura sangre". Así *Polilla*, dedicado al señor Alfredo Cambaceres; *Don Padilla*, al señor R. Padilla; *Torpedero*, a Fernando Casabal, y ese *Reina de Sabá*, cuya estampa figura en la carátula, teniendo como fondo un paisaje y la casita del stud "El Bosque", dedicado al señor Federico Sívori.

Pasando amarillentas partituras registramos estos otros títulos de Rosendo Medizábal, en ediciones Prélat, de la calle Santa Fe 2837: *Matilde*, *Don Enrique* (dedicado al comisario Otamendi), *Tres Arroyos* (a mi amigo Alfredo Bevilacqua, que fue profesor de piano de dos de sus hijos), *Don Santiago*, *Contra flor y el resto*, *Alberto*, *Don Horacio*, *Mart-Huincul*, *Tigre Hotel* y *Por aquí no hay espinas*.

En ediciones Julio Martel: *A la luz de los faroles, Ahí está la cosa* y el vals *Hora triste*. Con pie de imprenta de Ortelli: *Los dos leones* y *Pronto regreso*. Además: *Final de una garufa, Somos de línea, La entrerriana, Viento en popa, Le Petit Parisién, México, ¿Cuándo?* y *¡Ay, qué caro!*

## Alfredo Gobbi

A través del tiempo, gracias a la gran cantidad de sus discos que atesoramos, después de hurgar en los recuerdos de otros, tratando de reconstruir su vida, después de tomar contacto con la admiración y el cariño conservado por sus hijos (excelentes músicos también), tras analizar su extensa obra y su infatigable labor artística, hemos podido conocer *a don Alfredo Gobbi*, hemos podido *intimar* de alguna manera con él... Se nos ha aparecido, primero, patriarcal, cuando cerca de sus sesenta años era una gloria de Buenos Aires, aunque un tanto relegada por las novedades y el alud de nuevos artistas populares. Nuestra ciudad, en general, siempre ha sido ingrata con esas figuras, con aquéllas que en los albores del siglo alegraron sus noches, con aquéllos que fueron sus juglares, sus músicos, sus poetas... Pero don Alfredo Gobbi no era de los que se quejaban por esto. En sus últimos años, con su espíritu bondadoso y socarrón, era de los que podían decir con satisfacción: ¡Quién me quita lo bailado!... En efecto: fama, gloria, aplausos, fortuna, aquí y en otros países, siempre le habían sonreído. Y había desarrollado una labor de creador e intérprete que posiblemente no tenga par. Entonces se nos presenta la otra imagen de don Alfredo, la de su juventud, la de su gallarda figura, la de artista mimado del pueblo, la de su asombrosa y polifacética actividad: clown, cantor, actor, compositor, instrumentista, intérprete en el disco, en el circo, en el teatro y en el varieté. En muchos aspectos fue todo un precursor.

Alfredo Gobbi tuvo una iniciación artística semejante

a su querido Pepe Podestá, en su pueblo natal del Uruguay, Paysandú, el heroico pueblo que cantara Gabino Ezeiza. Allí había nacido el 5 de febrero de 1877, allí hizo sus estudios escolares y allí aprendió a tocar la guitarra "de oído". Con este instrumento se inició como cantor y como clown en el circo, a la manera creada por Podestá en 1882 con su "Pepino el 88". A éste también le debe su iniciación como actor teatral. Cuando en 1925 se celebró el cincuentenario artístico de don Pepe, Alfredo Gobbi, desde el escenario de "Hippodrome", en presencia del presidente de la República, el doctor Marcelo T. de Alvear, y un ecléctico y emocionado público, le brindó a Podestá aquellos significativos versos criollos que comenzaban: "Traigo un clavel del aire / de mi tapera / p'al padre de los gauchos / de nuestra tierra. / Pa nuestro tata viejo / que fue el primero / que ha preparao los gallos / p'al reñidero. / Por él fue que empezamos / y a él le debemos / que un ranchito tengamos / y en él estemos. / Sus hijos y sus nietos / juntitos vamos / y siguiendo sus pasos / lo veneramos..." La prueba de que este reconocimiento fue desde los primeros tiempos, es el tango que le dedicara por la segunda década: *Don Pepe.*

Alfredo Gobbi se vino a Buenos Aires en 1895, logrando actuar de inmediato en el Circo Anselmi. Después, en circos y teatros, estuvo al lado de los Podestá. También debió ser acróbata, gimnasta ecuestre y hasta amaestrador de animales para algunos de sus números cómicos. En 1900 hace su primer viaje a Europa con la compañía de los hermanos Petray para representar *Juan Moreira.* Después de obtener un gran éxito en Madrid, los criollos se trasladan a París. Allí, abandonados por la empresa, Gobbi debe subsistir con diversos trabajos y algunas actuaciones. Vuelve a Buenos Aires en 1904. Al año siguiente forma una compañía y sale en gira por el interior, otra vez si-



**Alfredo Gobbi** y su señora Flora Hortensia Rodríguez, según una fotografía del catálogo de la Casa Tagini, que se publicaba en la revista "Fray Mocho" en 1913. Allí se denomina a los Gobbi: "Los Reyes Duetistas".

guiendo las huellas de los Podestá... En setiembre se casa con Flora Hortensia Rodríguez, tiple que había llegado con un elenco español, nacida en Chile. (Era el segundo matrimonio de Gobbi; se había separado de la primera esposa después de su regreso de Europa, donde perdiera a una hijita...)

Formando el dúo "Los Gobbi", convirtiéndose además Flora en una de las primeras intérpretes femeninas del tango, cumplen felices actuaciones en Buenos Aires y en Montevideo, y pronto llegan a ser artistas mimados en ambas capitales. Van a Filadelfia a grabar cilindros para la marca "Víctor" y luego a Londres para cumplir la misma tarea. En 1907 la casa *Gath y Chaves* los envía nuevamente a Europa para grabar discos. En París, donde residen durante siete años, graban una gran cantidad de discos con cantos, dúos y escenas de su repertorio, y además hacen grabar tangos a la Banda de la Guardia Republicana. Actúan en otras capitales europeas, en los más famosos "music-hall". Enseñan a bailar el tango en los años que se pone de moda. Y Alfredo Gobbi produce y edita una importante serie de tangos, tal vez lo mejor de su producción, primero para la editorial Salabert, luego con sello propio: "Alfredo Gobbi, éditeur, 55, Faubourg Saint-Denis, París". También hicieron grabaciones para la marca "Pathé". Los tangos de Gobbi, tanto como los de Villoldo, se ejecutaban mucho en París, por lo cual, como socio de la Sociedad de Compositores Franceses, cobraba buenas sumas...

En París, el 12 de mayo de 1912, nació su hijo Alfredo, que sería muy celebrado en la década del 40 como compositor y director de orquesta, apodado "El violín romántico del tango". (Después vinieron en América, otros hijos: Virginio, llamado "El Charrúa", por haber nacido en Uruguay, buen pianista, y Juan Carlos, cantor, de quien

se recuerdan sus últimas actuaciones en la confitería El Greco, en Primera Junta, acompañándose en piano él mismo. Del primer matrimonio quedaba una hija).

La familia Gobbi volvió a América cuando estalló la guerra del 14. Primero estuvieron en Montevideo. Actuaron con varias compañías y fundaron en Paysandú el teatro 18 de Julio. En Buenos Aires se presentaron con sus números de varietés en el Casino y en el Royal. Seguían grabando discos en diversas marcas. Los últimos los grabaron, ya en sistema eléctrico, para la marca "Odeón". Sus últimas apariciones en escena fueron en 1933, en el teatro Cómico, en la obra de Ivo Pelay *Café Concert 1900.* Don Alfredo intervino en algunas películas del cine nacional, mudas y sonoras, y falleció el 25 de enero de 1938. Su esposa lo sobrevivió hasta el 22 de julio de 1952.

Los títulos de las obras de Gobbi en distintos géneros sumarían varios centenares... Citaremos algunos tangos: *Tocá fierro* (el primero, de 1905), *A mí, maní, Tomale el tiempo, ¿Qué hacés, pulentún?, Seguila que va chumbiada, Aguardate china, ¿Por qué no comprás un lote?, Muy del aeroplano, Aura que ronca la vieja, Bajale la mano al negro, El sanducero, El afamao, Pasate el peine, El ladiao, El pretencioso, Viento norte, La mimosa, París-Londres, El uruguayo, El domador, El aporriao,* y tienen letra: *El criollo argentino, El mamao, El tigre, La chinita* y *El compadre oriental.* También puso letra a tangos de otros compositores para su prolífica labor en discos. Otras composiciones se encuentran en los repertorios de Gardel y de Corsini, incluidos valses y canciones criollas.




Carátula de uno de los tangos editados por Alfredo Gobbi en París: "Tomale el tiempo" (1912). Adviértase la dedicatoria al actor Arturo Podestá. En otro lugar se indica que hay partituras para paino, para piano y canto, y para orquesta.

## Alfredo Antonio Bevilacqua

Muchos autores de la Guardia Vieja a menudo expresaron un sentimiento patriótico, como lo demuestran elocuentemente infinidad de títulos. Don Alfredo Bevilacqua, en plena Avenida de Mayo, al frente de una banda, estrenó su tango *Independencia*, el 9 de julio de 1910, causando un verdadero impacto en el público, que aplaudió con gran entusiasmo y saludó con "vivas" al autor. Esta composición, impresa con una carátula que ostentaba los colores patrios y letras doradas, fue obsequiada por Bevilacqua a la Infanta Isabel, quien le agradeció con unas líneas su porteñísimo y argentino homenaje. La dedicatoria del tango dice: "A mi Patria". Después, Bevilacqua siguió recordando fechas y hechos de nuestra historia y tituló otros tres tangos: *Emancipación, Primera Junta* y *Reconquista.*

Don Alfredo Antonio Bevilacqua nació en Buenos Aires el 20 de febrero de 1874, hijo de padre italiano y de madre uruguaya: Pedro Bevilacqua y María Justo. La conocida anécdota de su nacimiento nos cuenta que ocurrió en un tren en marcha, a la altura de Belgrano, en la línea del primitivo Ferrocarril del Norte, que iba de Retiro hasta Olivos. El hecho fue registrado en los diarios de la época, y en uno de ellos llamaban al recién nacido "Pasajero sin boleto" (lindo título, que a Bevilacqua no se le ocurrió utilizar para un tango, a pesar de que siempre guardó esos recortes periodísticos y solía mostrarlos a sus amigos...) Así lo recuerda García Jiménez, quien le atribuye una ingeniosa disquisición, al darse por nacido a la altura del Hipódromo: "Es el único boleto que no me co-

braron en mi vida... porque, ¡hay qué ver los que me hicieron pagar y romper los malhadados burros de aquellas pistas! Ni habiendo nacido allí te tienen la mínima consideración!..."

A muy corta edad comenzó a desempeñarse en diversos trabajos, que no le impidieron continuar sus estudios escolares, a los que también agregó los musicales, realmente conquistado por el arte sonoro... Guitarras y otros instrumentos en patios familiares o el canto de los payadores en algún boliche, le despertaron su sentido musical y la emoción por lo popular... También García Jiménez recogió la anécdota de la vecina romántica que tocaba el piano y la de un músico de banda que tocaba el trombón en una casa de enfrente... Prefirió, como veremos, el piano; pero también el trombón simbolizó algo de su porvenir musical: sus tangos en las bandas...

Menciónanse como maestros de piano de Bevilacqua a Amílcare Brunetti y Angel Ratti. Julio de Caro, en sus memorias, ubica en 1890 sus recuerdos sobre Bevilacqua, de quien dice que por sus "ejecuciones brillantes, era estimulado intensamente por Rosendo Mendizábal". "En uno de esos locales —agrega—, ubicado en la calle Agüero, formando ochava con la famosa quinta de los Pearson (Las Heras entre Agüero y Gelly Obes), muchas veces, durante la siesta —hora en que las ventanas y puertas se hallaban cerradas—, vecinos y curiosos se apeñuscaban para escuchar a través de una de ellas melodías que desgranaba magistralmente un piano. Al romperse este encantamiento, cuando la música enmudecía, los que conocían su procedencia quedábanse para felicitar al joven maestro (Bevilacqua a los 16 años) que la ejecutaba, quien, con un elegante gesto, respondía a los cariñosos saludos, restándole importancia a su propio mérito... El motivo de las visitas suyas a ese lugar se debía a la amistad que lo

unía con el hijo del dueño, compañero de estudios en la clase de piano..."

Sabemos, por sus propias declaraciones, que Bevilacqua, ya en 1893 había sido ganado por la incipiente música popular (admiraba a Villoldo y a Rosendo), y de esa época datan sus primeros tangos, entregados al maestro Ricco, quien los estrenó en los bailes carnavalescos del teatro Victoria, donde realmente se inició don Alfredo. Siguió ganándose la vida como pianista tocando en un bar, luego en el famoso "Pasatiempo" de la calle Paraná, al lado del teatro Politeama; después, en la no menos famosa casa de baile de María la Vasca, en Carlos Calvo y Jujuy. En diversas ocasiones dirigió conjunto típicos, rondallas o bandas. Con una de ellas grabó en los primitivos cilindros uno de sus primeros tangos, *Venus*, que data de 1902. En su carátula leemos: "VENUS. Tango brillante. A mi estimado amigo Amadeo Bonetti. Ejecutado con gran éxito en el teatro Victoria". Al año siguiente publicó *Apolo*, al cual le pusieron letra Villoldo y Gobbi y éste la cantaba. Su quinto tango, de 1906, fue *Minguito* (tal vez estrenado en el "Pasatiempo"). Ya citamos a *Independencia*, de 1910, en cuyas tres partes puede apreciarse el talento y la inspiración de su autor, en un magnífico desarrollo en el que se amalgaman lirismo y sabor milonguero. En la misma línea se sitúa *Emancipación*, dedicado a Chile con motivo de su Centenario (18 de setiembre de 1910), homenaje que esta vez agradeció al autor el entonces Ministro Plenipotenciario de la república hermana, doctor Guruchaga Tocornal. Ambos tangos tienen un sello personalísimo del autor, en ambos se puede comprobar una unidad estilística y temática.

Bevilacqua —rostro alargado, gesto severo, jopo y mostachos—, por necesidad, se hizo afinador de piano y con ello, hasta sus últimos días, pudo ganarse también la vida.

Volvemos a citar a Julio de Caro: "En aquella época se conocían pocos afinadores de piano, y como el que Bevilacqua poseía estaba en malas condiciones, después de larga búsqueda puede al fin conseguir unas llaves afinadoras y, con ellas, y su innato arte, ajusta el suyo, dejándolo como nuevo. Se comenta la hazaña de esa labor y es entonces requerido por infinidad de familias que necesitan de sus servicios, quedando otra vez, de casualidad, convertido en profesional del ramo... Un día se presenta un jovencito en el lugar donde actuaba don Alfredo, rogándole en un casi lamento ser su discípulo. Dice tocar el violín, pero que carece de recursos. Bevilacqua, conmovido ante ese empeño para el estudio, le da lecciones desinteresadamente. Años después, el niño, que jamás lo defraudara, sería el famoso compositor Roberto Firpo". (Firpo era unos diez años menor que Bevilacqua.)

Bevilacqua escribió también sonetos y cuartetas amorosas y un poema que en su tiempo gozó de popularidad: *Corazón gaucho*. Publicó un libro titulado *Iguales a 39* y un tratado teórico-práctico: *Escuela de Tango*, dedicado al Jockey Club (45 páginas, Ed. Ortelli Hnos.), con textos en castellano, francés e italiano, para ejecutantes de tangos; entre los ejercicios y estudios rítmicos, incluye seis de sus tangos. Para completar de lista de éstos, citaremos: *Improvisación*, *Bar El Popular*, *La criolla* (con letra), *Marconi*, *Expresión criolla*, *Monterrey*, *Ingratitud*, *Nobleza*, *Recuerdos de la Pampa*, *Cabo cuarto*, *Minguito*, *El fogón*, *El orillero*, *Tu vieja será mi suegra*, *Brisas del sur* (sería el último de 1933) y *Gran muñeca*, que data de 1914, dedicado "al eximio jockey sudamericano Domingo Torterolo", que muchos tienen por el mejor (no confundir con *A la gran muñeca*, que es del maestro Jesús Ventura). Debemos mencionar también, una serie de gra-

baciones que realizó para el sello Atlanta, con una rondalla que llevaba su nombre...

De Caro recuerda que Alfredo Bevilacqua fue uno de los primeros gestores de la primitiva Sociedad de Autores y Compositores de Música, junto con Teisseire, Berto, Canaro, Bardi, Filiberto, Firpo, Gobbi, Saborido... "Al caer la tarde, entre los grupos de socios reunidos en la sede, mencionaré en especial a Bevilacqua, Saborido y Gobbi padre, amigos inseparables de toda la vida. Saborido y don Alfredo hacían cátedra e historia de ese Buenos Aires ya ido que ellos conocieran, comentándolo en una cariñosa evocación de nombres, colegas y amigos, muy caros a sus corazones..., que los habían precedido en el viaje sin retorno..." Y García Jiménez agregaba, a estos recuerdos de don Julio: "Bevilacqua, criollo, músico y tanguero, las tres cosas de verdad, se quedó con la batuta en el aire, haciendo señas vagas... Se volvió a su piano y a su lucha cotidiana por el pan. En avanzados años se lo ganaba enseñando a tocar el instrumento, en lecciones de extrema modicidad. En los postreros años, como afinador del instrumento..." Y este músico criollo, así desamparado como otros tantos creadores y forjadores de la música ciudadana en la que se eternizaron, falleció el 1º de julio de 1942. Debió ser en julio, el mes de la Independencia.

## Manuel O. Campoamor

En la reseña de esta primera época del tango ha quedado establecida la importancia del piano en su triple intervención: fue instrumento solista en muchos lugares, fue introductor del tango en los hogares y otros círculos sociales y, por último, fue el reemplazante de la guitarra en la orquesta típica. Por su costo y por la incomodidad de su traslado, tardó, en realidad, en ser instrumento de esos conjuntos y, mientras éstos se desplazaban de un lugar a otro, de café en café, con bandoneón, flauta y guitarra o también con violín, el piano sólo reproducía tangos en famosas casas de baile, ejecutados por hábiles y renombrados músicos. Roberto Firpo lo jerarquizaría y lo impondría definitivamente en la orquesta típica. Pianistas solistas y excelentes compositores fueron Bevilacqua, Aróstegui, Saborido y Campoamor...

Este don Manuel O. Campoamor, nacido en Montevideo el 7 de noviembre de 1877, llevaba el apellido del famoso poeta español Ramón de Campoamor, del cual su padre era primo hermano. "Nací en el Uruguay, pero me nacionalicé argentino y me considero como tal, pues llevo cincuenta años en esta tierra, sin haberla abandonado un solo instante...", decía en 1935. Desde muy niño, en efecto, residió en esta Capital y a temprana edad comenzó a tocar el piano. "En la escuela primaria llegué hasta el 5º grado, pero como tenía necesidad de trabajar para ganarme el pan, a los 12 años fui pinche de escritorio..." Estudiando sólo de oído llegó a tener un notable dominio del piano. Comenzó a tocar en algunos pequeños conjuntos y,

también, a componer algunos tangos... "Mi primer tango, *Sargento Cabral*, lo escribí en 1899; mejor dicho, me lo escribieron, pues yo nunca supe música. Aprendí el piano de oído, primero con un dedo, luego con dos, y poco tiempo después ya sacaba algunas piezas con las dos manos. Sentía verdadera pasión por la música, pero no me decidía a aprenderla porque las notas se me antojaban difíciles..." Agreguemos que algunos amigos y especialistas de la Casa Breyer, para la cual trabajó en su doble condición de músico, llevaron al pentagrama las piezas que él "dictaba" en el piano. Agregaba Campoamor en su reportaje, "Escribí pocos tangos. Aparte del nombrado, salió al año siguiente, es decir, en 1900, *En el séptimo cielo; La cara de la luna*, en 1901; en 1902, *La metralla;* en 1903, *Muy de la garganta* (nota: primero llamado *La franela*). El último lo escribí en 1905 y lleva por título *Mi capitán*... No produje más ni pienso hacerlo, porque, en primer lugar, no tengo entusiasmo ni tiempo para dedicarme a ello, porque la producción de este género es hoy exuberante y mucha la cantidad de compositores. La generación actual ha adoptado para el tango un ritmo diferente, y como éste tiene gran aceptación en el público, nosotros, los que sentimos muy distinto al tango, debemos retirarnos para dejar paso a las nuevas orientaciones, a la nueva sensibilidad..." Además de un estilo (*Inesita*) y un vals ( *Amor*), debemos agregar otros dos tangos en la obra de Campoamor: *Gallo viejo* y *Ahí no más*.

En cuanto a la actuación pública como pianista, Campoamor ha declarado en el ya citado reportaje, que la inició a los 19 años en bailes de carnaval. Así se hizo conocer y adquirió fama rápidamente. Pronto lo solicitaron de distintos lugares, públicos y privados. No tenemos noticias precisas de que integrara primitivas orquestas, pero sí

de su actuación conocida en la famosa casa de María la Vasca. También se lo cita entre los que desfilaron por el famoso cafe *Tarana* (Hansen). Parece ser que en lo de María la Vasca el tango más solicitado de Campoamor era *La c...ara de la l...una*, así editado, con puntos suspensivos, que recordaban su nacimiento con un título prostibulario (lo mismo que *En el séptimo...cielo*).

Don Manuel O. Campoamor fue dejando su carrera musical al iniciarse la segunda década del siglo y, como ya lo había hecho antes con otros oficios, se ganó la vida en la sección contaduría de una gran tienda. Se casó en 1922 y tuvo una hija. Ese mismo año fue uno de los promotores de la ley jubilatoria para su gremio. La vida se le hizo más difícil cuando lo despidieron de la administración de la tienda después de 25 años. Aún consiguió algún puesto en las intendencias de La Matanza y de Morón. Falleció el 29 de abril de 1941.

Grabó algunos discos en solo de piano, de los cuales hemos podido escuchar sus versiones de *Sargento Cabral* y *La franela*. Puede admirarse en ellas su dinámico estilo y su ágil digitación, precisa y brillante para ese género de tango retozón. Uno de sus grandes orgullos era recordar que el máximo payador de su tiempo, Gabino Ezeiza, introduciendo una innovación, lo había solicitado como acompañante, con el que fue de pueblo en pueblo y con el que realizó algunas grabaciones. También acompañó en el disco a otro payador moreno, Higinio Cazón, y a la cancionista Linda Thelma.

## Carlos Posadas

Se trata de un músico muy culto que brindó su saber y su inspiración a la música criolla, legándonos admirables tangos, desde el primero, titulado *El Toto*. Carlos Posadas nació en Buenos Aires el 2 de diciembre de 1874. Su padre, Manuel Posadas, había servido y se había graduado en el ejército, dedicándose, al abandonarlo, al negocio de mueblería. La madre se llamaba Emilia Smith. Ambos eran criollos y de tez morena. Carlos Posadas tuvo dos hermanos: Luis María y Manuel. Este último fue el primero que se sintió atraído por la música. Tal era su entusiasmo, su dedicación y su capacidad, que su padre, por consejo de sus maestros, no titubeó en enviarlo a estudiar a Europa. Y Manuel Posadas pudo así perfeccionar sus estudios con el famoso violinista belga Eugene Ysaye (fallecido en 1931) y regresar a Buenos Aires con una sólida cultura musical. (Llegó a ser primer violín del Colón, profesor del Instituto Nacional de Ciegos, miembro de la Asociación del Profesorado Orquestal y maestro de Juan José Castro). Y fue Manuel Posadas quien le dio lecciones a su hermano menor, Carlos, llegando éste en poco tiempo a dominar el piano y el violín, a conocer la técnica de la composición y a dominar luego, también, la guitarra...

También guiado por su hermano Manuel, Carlos comenzó a actuar como violinista en orquestas de repertorio lírico. Cuando se casó con Mercedes Sumiza, se instaló en la casa de Talcahuano 280, y allí nacieron sus hijos: Manuel, Carlos (a quien hemos recurrido para completar esta biografía), Luis María y cinco hijas: Emilia, Haydée, De-

lia, Adela y Julia. Se lo recuerda como hombre de hogar, padre cariñoso que gustaba jugar con sus hijos, siempre amante compañero de su esposa, la que se esmeraba en la cocina para prepararle sus platos praeferidos: las sencillas comidas criollas, como la carbonada y el puchero...

He aquí la única fotografía que conocemos de don Carlos Posadas: una sólida cabeza redonda, cutis moreno, grandes ojos vivaces, mostachos al estilo de la época, no tan grandes como los de Villoldo, sino más cuidadosos, como los de Roncallo. Posadas era de carácter amable y alegre, y así como lo manifestaba en su vida hogareña, lo revelaba en rueda de amigos. Su hermano Manuel, en cambio, era más serio y severo, sobre todo en su concentrada tarea musical, capaz de reaccionar violentamente ante algún error, como en aquella oportunidad en que le rompió el violín en la cabeza a Carlos porque no salía adelante con una lección...

Don Carlos Posadas actuó como violinista en las orquestas de los teatros Opera y Avenida, que ofrecían temporadas de óperas y zarzuelas. Su hijo Carlos nos recuerda que era director de la orquesta del Avenida el maestro Felipe Torres y que su padre actuó allí entre los años 1916 y 1918. Carlos Posadas hijo debutó en esa sala al lado de su padre, como violinista, siendo un niño de quince años y, como no tenía práctica de orquesta, fallaba en los primeros ensayos, lo que le valió muy severas reprimendas de su padre, que lo avergonzaba delante de todos los músicos...

Don Carlos Posadas componía y ejecutaba sus tangos en el piano, pero ya dijimos que también llegó a ser eximio guitarrista, y como tal se desempeñó en la Opera, con contrato especial, en la compañía de Madame Rasimí. Cabe consignar aquí, además, que fue el profesor de nuestra grande y querida concertista María Luisa Anido. Y a propósito de los conocimientos de guitarra de Posadas, no




Carátula de la partitura del tango **El Tamango**, de Carlos Posadas, dedicado por su autor a Carlos Garibotto, dueño del bar de Pueyrredón y San Luis, donde se reunían los tangueros de la época.

debemos olvidar el mencionar su amistad, desde la infancia con Juan Bergamino, que fue padrino de su hijo Carlos. Bergamino, excelente guitarrista y autor del famoso tango *Joaquina*, recibía de don Carlos sus tangos transportados para guitarra y valiosas indicaciones técnicas para perfeccionar la ejecución de esas obras... Otro de los grandes amigos de Posadas era el violinista Ernesto Zambonini, apodado "El Rengo", que con Aróstegui actuara en "El Maratón", de Cánning y Costa Rica. Con el maestro Juan José Castro y su hermano José María Castro, violoncelista, Posadas actuaba en los servicios religiosos. Aquí corresponde recordar que Juan José Castro, en aquellos años, dedicó una de sus primeras composiciones "A mi querido amigo Carlos Posadas"; se trata del tango criollo titulado *¡Qué titeo!*, auténtico tango, muy lejos, por supuesto, de los que con complicada técnica moderna escribiría más tarde, ya universalmente consagrado como director y compositor. (Al ya mencionado Bergamino está dedicado el tango Nº 7 de Posadas, titulado con el apodo que a aquél se le daba: *El Gringo*.)

Don Carlos Posadas, con su hermano Manuel, figuró en las primeras comisiones de la Asociación del Profesorado Orquestal y fue socio fundador de aquel "Club Pentagrama", que primero estuvo en la calle Paraná y luego en Corrientes y Montevideo, donde se reunía con sus camaradas en comidas, charlas y juegos. Con los músicos del tango, en cambio, se reunía en los cafés donde actuaban y adonde les llevaba sus composiciones, sobre todo en los lugares de actuación de Juan Maglio "Pacho", como en su café de la calle Paraná, como antes en el famoso "Garibotto", de Pueyrredón y San Luis, que Enrique Cadícamo recordó así en un poema:

"Esta noche toca Pacho / con Pepino en el violín,

Thompson al piano se acopla / y Hernani la flauta sopla /
con marcado retintín. / Viene sonando compadre
la armonía acompasada / y milonguera de un tango:
nada menos que El Tamango / del inspirado Posadas".

No es arbitraria la elección del título citado por Cadícamo, pues *El tamango*, estrenado allí por Pacho, estaba dedicado al dueño del café, don Carlos Garibotto.

Otras actuaciones de Carlos Posadas como violinista las cumplió con un trío, integrado con Ennio Bolognini en *celo* y Pizzapía en piano, en el cine Gran Palace, de la calle Santa Fe. Además dirigió las orquestas de los teatros Marconi, Politeama y Coliseo, en bailes de Carnaval, con un gran repertorio de tangos y otras danzas de la época. No podemos consignar la actuación de Posadas en los primitivos conjuntos típicos, ni su hijo puede afirmarlo; sin embargo, en las memorias de Francisco Canaro, éste cita a Carlos y Manuel Posadas como ejecutantes en algunas casas y cafés consagrados al tango...

Carlos Posadas tomó la costumbre de numerar sus primeros tangos, hasta el octavo, como lo hiciera Alberico Spátola y mucho antes el morocho Jorge Machado, pero, como queda dicho, no siguió después con la numeración. Esos ocho tangos son: Nº 1 *El Toto*, Nº 2 *El Taita*, Nº 3 *El calote*, Nº 4 *La llorona*, Nº 5 *Igualá y largá*, Nº 6 *Si me querés, decime*, Nº 7 *El Gringo* y Nº 8 *El talero*. Estos tangos numerados de Posadas fueron editados por J. A. Medina, en una tirada de lujo especial, con una misma carátula y con el título de "Colección de Ocho Tangos Criollos para piano, de Carlos Posadas", señalándose en cada ejemplar el título de cada obra.

Pretendiendo hacerla exhaustiva, daremos los títulos que completan la obra de Posadas: *Enriquito*, *El chacarero*, *El flaco*, *Tímido*, *Guanaco*, *Jagüel*, *Retirao* (estos

tres últimos títulos no llevan el artículo "el", como luego se hizo costumbre agregarle), *El biguá*, *Cordón de oro*, *Un reculié*, *Teodorito*, *Don Héctor*, *El ventilador*, *Mi Doctor*, *Mi Porota* (dedicado a una de sus hijas), *Mi ricurita*, *La tacuarita*, *Qué parada*, *Tené paciencia*, *El simpático*, *Marta;* y su hijo nos dicta estos títulos inéditos: *Cuarteto Pacho*, *Nicucho*, *La pera de Cesáreo*, *Cuartelera*, *El protegido* y *Mi compadre*, entre otros. Citemos también el vals *Pitita*.

Don Carlos Posadas falleció en su domicilio de Esmeralda 215, el 12 de noviembre de 1918, a los 44 años. Había experimentado alivio su espíritu por la finalización de la Gran Guerra, había visto nevar en Buenos Aires ese mismo año... A principios de noviembre tuvo que guardar cama atacado de influenza... Aquella noche del día 12 de noviembre, en otra habitación, su hijo Carlos estudiaba en su violín; su esposa le cebaba sus deliciosos mates de leche, mientras hacía un solitario... Don Carlos, a pesar de su estado, no había dejado de manifestar su espíritu bromista... Y de pronto, por un ataque cerebral, se cortó el hilo de su vida.

Había dejado tras él una valiosa obra. Sus tangos tienen una cuidada factura musical, difícil a veces, y una notable inspiración. Sus temas melódicos y sus combinaciones rítmicas ofrecen originalidad, personalidad. Esas composiciones lo colocan, entre los de la Guardia Vieja, como uno de los autores más avanzados, porque "en su riqueza armónica" y en su "mayor musicalidad", como bien lo destaca el Dr. Luis Sierra, está el secreto de la supervivencia de su obra a través de los estilos interpretativos evolucionados. Se nota en sus tangos su sólida cultura musical y, al mismo tiempo, las características de su espíritu y de su amplia inspiración consubstanciada con nuestra música popular ciudadana. El 11 de octu-

bre de 1931, un periódico publicaba una nota titulada: "Los grandes tangos del recuerdo" y, como subtítulo, "Al generoso *Jagüel* de Posadas deben ir a beber su inspiración los compositores maletas de ahora".

## Alberico Spátola

Es éste otra figura prócer del tango, músico de alta escuela también, que dio jerarquía a nuestra música ciudadana, pues supo compartir su fervor por ella con otras altas expresiones de la música universal, dejándonos, además de su inmortal *"13"*, una vasta e importantísima obra. Su labor como instrumentista y director se desarrolló en orquestas sinfónicas y bandas y sólo dirigió circunstancialmente conjuntos típicos. Había nacido en Montevideo el 15 de abril de 1885. Sus padres eran italianos. José Spátola había pertenecido al regimiento del general Galarza; su madre se llamaba Florinda Caprio. Con ellos llegó a Buenos Aires a la edad de cuatro años. Su padre lo inició en el estudio de la música y del pistón, estudios que completó con el maestro Luis Sambucetti, uruguayo también, que perteneciera al cuerpo de profesores del Teatro Colón. Alberico Spátola estudió también el piano, y como pianista se colocó en algunos locales y también pasó por lo de Hansen. Es en Palermo donde definitivamente le prende el tango... Por allí, entre otros, traba conocimiento con uno de los más grandes compositores: Angel Villoldo. El tango se avenía cómodamente al espíritu de Spátola, alegre y permeable a las expresiones populares.

El 1909 escribe su primer tango: *La sucursal*, que dedicó al escribano Enrique Queirolo, obra con la cual obtuvo el Primer Premio en el concurso organizado por la empresa del Teatro Avenida en el Carnaval de ese

año. Por entonces, con su pistón, inició sus actuaciones en orquestas de compañías líricas.

Otro de los primeros tangos de Spátola se titula *El indiscreto* y está dedicado a su hermano Ricardo, de profesión sastre, que ejerció la presidencia de la asociación de ese gremio y que supo tener una sastrería en la calle Lavalle al 800, donde tenía una clientela de prominentes figuras políticas.

Es bien conocida la historia del tango *13*. Spátola lo escribió en ese año y de ahí su título numérico. Entonces era pianista del café Parisién, calle Esmeralda entre Corrientes y Cangallo, donde solía encontrarse con Villoldo. A éste le pidió que le pusiese a su tango los conocidos versos: "¡Qué es lindo es bailar / un tango así acompasado... !". La composición, sin suerte, participó en un concurso. Ese mismo año, Spátola pasaba a integrar la orquesta del Teatro Coliseo, donde actuaba con éxito la compañía de operetas Caramba-Sconamiglio. Para un espectáculo de circunstancias, que humorísticamente se titularía "¡13!" —número fatídico del año, con signos de admiración—, se le pidió a Spátola un número musical. Aprovechó éste la coincidencia con el título de su tango y de su inclusión en esa revista data su gran triunfo y popularidad. La obra hizo lo que se decía "un gran furor". El número fatídico se convirtió para Spátola en el de la suerte. Hasta se hizo popular su imagen en una estampilla que imitaba el sello de correos. Otro detalle poco conocido: Spátola escribió luego un vals titulado *13*, dedicado a su sobrinita Delia, que es una metamorfosis del tango homónimo, editado también por la Casa Breyer.

El éxito y la popularidad del *13* le valió a Alberico Spátola ser contratado para dirigir las orquestas, en los bailes de Carnaval, de los teatros Politeama y Coliseo.



**Alberico Spátola**, músico de escuela, autor del "13" y de los tangos numerados que siguieron a éste (que fue de la suerte), hasta el número 25. Spátola fue distinguido director de la Banda de la Policía.

Spátola tomó la costumbre de seguir la numeración de sus tangos, hasta el *25*, a la manera del número de "opus" de los clásicos; pero esa numeración no corresponde, como suele afirmarse, a los años sucesivos. También debemos aclarar que esos tangos numerados tuvieron subtítulos: el *14 (Petit Duc)*, el *15 (Pido la palabra)*, dedicado al distinguido diputado nacional Dr. Horacio F. Oyhanarte, en un momento en que se hizo célebre por un prolongado discurso en la Cámara; el *18 (Luisito)*, el *19 (Al Coliseo vamos a bailar)*, el *20 (Caramba)*, el *21 (Chona)*, el *22 (Totó)*, dedicado al Politeama Argentino, el *23 (Contra la yeta)*, el *24 (Bartolito)*, dedicado al Círculo de la Prensa, y el *25 (¡Qué tigre!)*, dedicado al eminente violoncelista y amigo Ennio Bolognini. (Era éste uno de los tres hermanos Bolognini, amigos de Spátola, como Remo, conocido violinista del tango, y Astore, también violinista, a quien está dirigida la dedicatoria de la edición del *13*). El *16* está dedicado a los profesores de bailes argentinos Sr. Casimiro Aín y señora.

La lista de los tangos de Spátola se completa con estos títulos: *Tapón*, *Don Faustino* (dedicado al empresario Faustino da Rosa, "ejecutado con gran éxito en el Teatro Cervantes, en los bailes de Carnaval de 1922"), *Andate y no vuelvas*, *Muy de la corbata*, *El importuno*, *El bacilo*, *¡Qué chiche!*, *Club Pentagrama* (el ya citado en la biografía de Posadas), *Parra* (dedicado al actor Florencio Parravicini), *Va el chip*, *El calaverón*, *El 3 yolí*, *Cervantes*, *El distinguido* y *Pirula*. Además el vals *Angélica*, el two-step *Coquito* y el one-step *Monono*.

Como integrante de la orquesta del Teatro Colón, le tocó a Alberico Spátola acompañar al tenor Enrique Caruso en su viaje a Rosario, Córdoba y Tucumán (1915). Allí se produjo un hecho muy singular, por la acogida que se le hizo al autor del *13*, cuya popularidad había

llegado hasta allá, cosa que sorprendí al mismo Caruso. El hecho se produjo primero en la sucursal de la Casa Breyer, que había editado sus tangos y allí había engalanado una vidriera con ellos. Luego, en un café, al aceptar un compromiso de ofrecer un concierto popular de piano con sus tangos. La despedida que le hizo el pueblo tucumano también fue emocionante, con nuevas muestras de asombro del tenor Caruso.

En el año 1916 Spátola hace una actuación como pianista y director de una orquesta típica en Montevideo. En 1922, con el grado de ayudante, ingresó como subdirector en la Banda de la Policía de la Capital. En 1923 se casó con Leonor Mastracchio, hija de Félix Mastracchio, autor de la conocida marcha *Capí Barí*, para el regimiento 11 de Infantería, quien fuera también expedicionario al desierto a las órdenes del general Vaccarezza, luego jefe de policía. Doña Leonor nos contó divertidas anécdotas que ponían de relieve el carácter bondadoso, espiritual y alegre de que siempre hizo gala su esposo, en las fiestas familiares, por ejemplo, o en aquella apuesta que le ganó a Remo Bolognini, paseándose en coche por la calle Corrientes vestido de embajador. También era muy gracioso oírlo expresarse en napolitano...

Spátola alternaba sus funciones en la banda con sus actuaciones en la Filarmónica de la Asociación del Profesorado Orquestal, bajo la dirección de los maestros Luis Mancinelli, Ernest Ansermet, Clement Kraus y otros. El 2 de diciembre de 1933 fue ascendido a director de la Banda de la Policía. Y desde entonces se dedicó a ella por entero hasta su repentina muerte, acaecida en la madrugada del 7 de julio de 1941.

Al frente de su banda dio innumerables conciertos públicos y en instituciones privadas, a beneficio, y un ciclo en 1935 por Radio El Mundo y otro en Radio Prieto

en junio de 1941. Incluyó en su repertorio obras de numerosos autores argentinos; adaptó piezas sinfónicas para banda, labor en la que se especializó, y también escribió la versión sinfónica de su tango *13*, ejecutado un año después de su muerte, en su homenaje, por la banda dirigida por el maestro Stagno, poniéndose de pie todos los presentes, entre los que se encontraba una delegación de cadetes de la policía del Uruguay... Digamos aquí que Spátola es autor de numerosas marchas, entre otras: *A Trento y Trieste* (dedicada a los reservistas italianos en la Argentina), *Día de la Policía* y la marcha-pasodoble *Sección Tráfico.* Su amigo y colega, trombonista y autor de tangos, Salvador Merico, le dedicó su tango *Alberico.* Recordemos también que el maestro Arturo Rubinstein, según contaba Roque Spátola, al sentarse al piano en el ensayo de su primer concierto en el Colón, sorprendió a todos ejecutando como saludo el tango *13*, y el mismo Rubinstein solía pedir, en París, a los pianistas argentinos, que ejecutaran los tangos de Spátola... Es lógico que nos preguntemos, ahora, por qué los hombres de tango hoy, los directores de orquestas, no incluyen los excelentes tangos de Spátola, en los que se conjugan una noble inspiración melódica, su exquisito espíritu y un auténtico sabor tanguero que él supo captar en forma notable. Y que recuerden sobre todo, los señores músicos, que el *13* no es su única obra maestra. (Recordemos, como últimas versiones, el *13* por Ángel D'Agostino y el *16* por Juan de Dios Filiberto).

La muerte de Alberico Spátola hizo que se lamentara hondamente la desaparición de su talento y su bondadosa personalidad. Lo lloraron sus amigos del tango y sus compañeros de la Policía... El jefe de ésta, general Vacarezza, también condujo su féretro... Se formó guardia de honor... Pero los músicos de su banda, sus músicos

que tanto lo querían, con lágrimas en sus ojos, no podían tocar la marcha fúnebre... Con su conductor, también se iba uno de los grandes del tango: en silencio, también debieron llorarlo los bandoneones... En la despedida, entre otros, habló Enrique Santos Discépolo; despidió a quien "honró nuestros destinos como asociado y como ciudadano sin mancha que vivió en sus horas la conciencia clara de sus actos...". "Su presencia adquiere en nuestra canción un significado casi milagroso, porque llegando a ella en el momento más difícil, le ofreció la posibilidad austera de su talento y la seguridad sencilla de su exquisitez...". "Florecerá en bellezas tu cariño, y tu música será como un pájaro suave, cuyas alas —vivo o muerto— como tu recuerdo recorrerá las horas...".

## Juan Maglio ("Pacho")

Su apodo llenó muchas de las más brillantes páginas de la historia del tango: "Pacho". Estaba entre los más célebres bandoneonistas y era uno de los más prolíficos compositores ciudadanos. "Un Pacho", en su época, era la simple denominación con que se pedían los discos que él grababa. La popularidad de su figura se prolonga hasta la tercera década de este siglo. Juan Félix Maglio, nacido en Buenos Aires, en el barrio de Palermo, el 18 de noviembre de 1880, explicó así el origen de su apodo: "Siendo niño, mi padre, que era italiano, me llamaba *loco*, cuya traducción en su dialecto correspondía a *pazzo*, y ello se debía a mi carácter inquieto, a mi manera de ser... Pues bien, mis compañeros de juego (entonces ya vivía en el barrio de Boedo) no podían pronunciar correctamente aquella palabra y les salía *pacho*. Poco a poco fue divulgándose ese sobrenombre y así continuaron llamándome, hasta que el tiempo se encargó de confirmarlo, llegando a conocerse más que mi verdadero nombre de pila...". Contribuye a subrayar la popularidad de ese apodo, una anécdota que contaba el maestro Francisco Pracánico: en San Fernando, al formar una de sus primeras orquestas, el promotor del lugar donde actuaba había hecho confeccionar unos carteles en los que se anunciaba la "Orquesta Típica PAnCHO", pero con la "n" de su sobrenombre muy pequeña, pues de esa manera se pretendía engañar al público haciéndole creer que se trataba del conjunto de Juan Maglio.

En un reportaje que en 1915 le hiciera Félix Lima,

Maglio contó con estas palabras su iniciación como ejecutante: "Desde chico me tironeó la música. Mi padre tocaba el bandoneón y el acordeón armónico. Recuerdo que, cuando volvía del trabajo, se ponía a tocar; yo dejaba las bolitas o la rayuela y corría a su lado para pasar deliciosos momentos, todo oídos. Yo deseaba ardientemente aprender a tocar, pero como no éramos ricos y no se podía distraer el dinero en la adquisición de otro instrumento apropiado a mis fuerzas, y menos, por cierto, poder agenciarme un maestro, fueron pasando los años, años de tristeza . . . ¡Ah, si yo hubiera logrado seguir una carrera musical! . . . Ya grandecito tuve la oportunidad de conocer a Domingo Santa Cruz, el inspirado autor de *Unión Cívica*, que tocaba el bandoneón. Entonces pude "manosear" ese instrumento y, poco después, tocarlo como mi padre, a título de simple entretenimiento, y como mi pobre viejo, yo también, al regresar del taller mecánico, rompía el fuego con un estilo o un tango." Dos aclaraciones: Pacho confesó en otra entrevista (a Héctor Bates), que aprovechaba los descuidos de su padre para sacarle a éste el bandoneón y ensayar sus primeras posturas; de verlo tocar a él había aprendido algunas piezas fáciles en el techo de la cocina familiar, a donde subía para que no descubriesen su travesura infantil. Aquel bandoneón de don Pantaleón Maglio sólo tenía trece botones . . .

Cuando Pacho se sintió seguro en la botonera, buscó dos compañeros y un lugar donde ofrecer sus servicios musicales. Había debido abandonar la escuela, trabajar en un horno de ladrillos, después en un taller mecánico, como él recuerda, y también como cargador de frutas y otras varias ocupaciones. Agreguemos que su madre era argentina y se llamaba Carmen Dodero y que Juan tuvo



**Juan Maglio** (1880-1934), que popularizó su seudónimo "Pacho". Bandoneonista, director y compositor de tangos famosos como: "Un copetín", "Sábado inglés", "Armenonville", "Tango Argentino", etc.

varios hermanos: María, Juana, Carmen, Tino, Carlos y Roque.

Había cumplido sus 18 años cuando decidió ganarse la vida con la música. Esa primera oportunidad la consigue en 1899, en un café de Barracas llamado "El Vasco". Sus compañeros son entonces: Julián Urdapilleta (violín) y Luciano Ríos (guitarra). Después de tres meses pasaron a otro café de la esquina de Piedras y Estados Unidos. Luego se trasladan hasta Palermo, frente a los cuarteles, en el café "El Pino", sobre la calle Santa Fe. También recorre algunos pueblos de la provincia... En un capítulo de sus memorias cuenta Francisco Canaro: "Fue en esa época (1906), y precisamente en Guaminí, donde tuve la satisfacción de conocer a Juan Maglio 'Pacho', que cayó al pueblo con su orquesta a tocar en la casa de baile 'El Verde'. Pacho era un simpático muchacho de regular estatura, ni gordo ni flaco, de cutis trigueño tirando a pálido, cabello castaño oscuro algo ondulado; a la usanza de la época se peinaba de jopo y usaba bigotes con las guías hacia arriba, endurecidas por el cosmético y planchadas con bigoteras; era de carácter más bien nervioso, pero cordial en su trato; fumaba mucho y usaba boquilla; calculo que a la sazón no tendría más de 23 a 24 años de edad. Su orquesta se componía de violín, flauta y guitarra, y él tocaba el bandoneón...".

Esa orquesta podría ser la compuesta por José Guerriero (flauta), Luciano Ríos (guitarra) y Luis Guerriero (violín).

En 1910 es la atracción del café "La Paloma", nuevamente en la calle Santa Fe, junto al Maldonado. Puede decirse que de allí parte definitivamente su fama. Su prestigio se ha extendido ya por toda la ciudad y por el interior. Su actuación, y la de su cuarteto, se consolida en el café "Garibotto", en la esquina N.O. de Pueyrredón

y San Luis; en el "Ambos Mundos", de Paraná y Corrientes y en "La Morocha", de Carril y Corrientes. Al comienzo ganaba entre dos y tres pesos por noche; finalmente hasta 550 pesos mensuales. Además, como lo consignamos en nuestra historia, fue llamado para grabar los discos marca Columbia, y en 1915 confesaba haber ganado con esa tarea 12.000 pesos. Queda dicho también el enorme éxito de sus grabaciones, superando al de Vicente Greco, que había grabado primero, lo que está corroborado por las etiquetas especiales que imprimió la Columbia —blancas con tinta azul—, en la que aparecía su retrato y su firma. (Más adelante grabó para la Víctor y finalmente para los Discos Nacional de Odeón). Los discos ampliaron aún su fama . . . Por esos años parecía no tener rivales, aunque son muchos los músicos que se destacan y se reproducen. Ha escrito el poeta Tallón: "En la evocación de las orquestas típicas porteñas de proceridad histórica, debe asegurarse a la de Pacho el lugar de preeminencia que no se le ha dado hasta ahora . . . No procedía Pacho de la Boca y por tanto no marcaba el *canyengue* compadre de Aragón y Zambonini. Entre los años 10 y 15 apareció en Balvanera (café Garibotto) y el tango de su orquesta fue siempre el de las alegrías sagradas y módicas del pueblo. Muy pronto lo fue también de los bailes semanales de la clase media. Consecuente con mi tesis —concluye Tallón—, me es grato afirmar a Pacho como a uno de los dos o tres precursores más importantes del tango."

Se afirmó Maglio con el cuarteto integrado con el consecuente Luciano Ríos (guitarra), Carlos "Hernani" Macchi (flauta) y José Bonano (violín). En algunos casos también lo acompañaron Ciro Marchengo, Federico Lafémina, Leopoldo Thompson (guitarrista y pianista, más tarde contrabajista) y el pianista Luis Suárez. Con

éste último, en sociedad, compró el "Ambos Mundos", que pasó a llamarse "Pacho". Después pasaron a otro local, sobre la misma calle Paraná, que llevó este nombre (al lado del solar que ocupó el Chantecler). Justamente a los dos dueños —Pacho y Suárez— está dedicado el tango *Paraná*, de Manuel Aróstegui, que solía parar allí y llevar sus composiciones. Asimismo Maglio invirtió capital en la Casa Tagini, por intermedio de la cual grababa sus discos para el sello Columbia. Pero con la guerra, esta casa quebró. Casi simultáneamente el café produjo pérdidas, por maniobras de los mozos y por ser él demasiado pródigo en los gastos. Anota Vattuone: "Diríase que el dinero hallábase de paso en sus bolsillos. Es sabido que debió soportar malos períodos... En cierta ocasión le interrogaron si era carrerista. Repuso sonriente: "Cojeo de esa pierna...". Fumador empedernido. ... consumía diariamente de 5 a 6 atados ya de Particulares o 43 Excepcionales. Indiferente al alcohol, bebía en cambio innumerables pocillos de café... Le agradaban sobremanera las excursiones dedicadas a la cacería o pacientes jornadas de pesca...". (Todos estos detalles de la personalidad de Juan Maglio, recogidos por Juan Silbido- Vattuone, de labios de un hijo de aquél y de Adolfo Pérez "Pocholo", están más bien referidos a sus últimos años).

Después de aquella doble quiebra, habiendo quedado en mala situación, Juan Maglio viaja con sus compañeros músicos a Montevideo, donde es calurosamente recibido y actúa en el café "Bon Marché". Volvió con bastante dinero a Buenos Aires para reiniciar su campaña. Animó brillantes fiestas en aristocráticas residencias, cuando en ellas ya había entrado definitivamente el tango y sus dueños buscaban a los mejores músicos. También fue Pacho con su orquesta el animador de los

bailes carnavalescos, en varias oportunidades, de los teatros Politeama, Excelsior, Cervantes y del Pabellón de las Rosas.

Volviendo a 1913, recordaremos que los dueños del famoso "Armenonville", de la Avenida Alvear y Tagle, llamaron a concurso de orquestas al que se presentó Pacho con su cuarteto. Pero no fue él el elegido, sino Roberto Firpo. No obstante, a ese lugar y a otro del mismo propietario, el "Royal Pigall" (Corrientes al 800, luego Tabarís), Pacho les dedicó dos de sus más hermosos tangos. Un año antes, 1912, había escrito y publicado su primer tango: *El Zurdo*, dedicado al jockey Luis Laborde, lo que confirmaría sus inclinaciones turfísticas.

Juan Maglio siguió dirigiendo su orquesta hasta el año de su muerte y una de sus últimas actuaciones la hizo por Radio Belgrano, con los hermanos José y Luis Servidio, bandoneonistas también, con los cuales asimismo dejó grabadas algunas placas sonoras.[1] Su labor en este último aspecto, como dijimos, fue ininterrumpida, aunque no tan prolífica como en sus primeros tiempos. Inclusive grabó algunos discos como solista (*Czardas*, de Monti, y *Aria*, de Verdi).[2] En la serie de discos Odeón, con su última orquesta, lo encontramos plegado a la evolución tradicional del grupo instrumental, en la línea de Canaro y Firpo, y al cambio de ritmo, más lento y marcado.[3] Asimismo nos encontramos que, ya imperando el

[1] En el sello Odeón (acústico) bajo la denominación de "Trío Pacho". En la serie eléctrica el trío lo constituían Scorticati, De Cicco y Clausi, dirigidos por Maglio.

[2] Primero en los viejos discos Columbia y luego en los eléctricos Odeón grabó también como solista *La sonámbula*, tango de Caldarópoli.

[3] Volvió al estilo de la Guardia Vieja pocos meses antes de su muerte, grabando dos discos para el sello Victor con un sexteto, uno de cuyos violines era Elvino Vardaro.



El Cuarteto "Pacho" del año 1912: Luciano Ríos (guitarra), Juan Maglio (bandoneón), José Bonanno (violín) y Carlos Macchi (flauta). Es el conjunto de las exitosas grabaciones "Columbia Record".

tango-canción, hace agregar letra a algunos de sus tangos, como *Un copetín* y *Cuasi nada*. Escribe también otros ya directamente sobre versos como *Tango Argentino* (Alfredo Bigeschi) y *Llegué a ladrón por amarte* (letra propia firmada por "Oglima", Maglio al revés).

El mismo Maglio se complacía en sostener que él fue el primero en pisar un escenario con una orquesta típica, es decir, dentro de una representación teatral. Actuó en una temporada con la compañía Muiño-Alippi. Se vinculó a los círculos teatrales y hasta escribió y estrenó algunas piezas dramáticas o comedias: *Como el tronar del picacho*, *Don Padilla*, *Hojas al viento*, *Pájaro agorero* y *Como tronco de espinillo*.

Juan Maglio falleció el 14 de julio de 1934.

Otros títulos suyos: *Sábado inglés*, *Tomá mate*, *Adelita*, *Tacuarí*, *Urquiza*, *Artigas*, *El curdela*, *Ando pato*, *El alero*, *La tardecita*, *La chacarera* (letra de Juan Caruso), *La chicharra*, *Chitita*, *Jeanne*, *Chile*, *Qué plancha*, *Cuando llora el corazón*, *Mariotita*, *La machona*, *Uno a cero*, *Haras San Julio*, *Qué has hecho de mi cariño* (letra de José González sobre música de *Royal Pigall*), etc. Valses: *María Esther*, *Orillas del Plata*, *Brisas*, *En la sombra*, *Romance de amor*, *Gratos recuerdos*, *Horas de hastío* y *En las sierras*.

Otras partituras: *El yarará*, *La Beba*, *Margot*, *Moreno*, *Senda de abrojos*, *Maderito*, *Mecha*, *La chicharra*, *Cielito*, *José Eduardo*, *El nocturno*, *Tranco a tranco*, *La pareja*, *Rugbi*, *Mi queja*, *Haceme un cuatro*, *La Guardia Vieja*, *Nogoyá*, *Tabaré*, *etc.*, *etc*...

Sus principales títulos, los que aún siguen en el repertorio orquestal, confirman su talento y su inspiración. Juan Maglio, como bandoneonista, fue un precursor fundamental, junto con Arolas, Greco y Bernstein. Del bandoneón paterno de 13 botones pasó a uno de 35, luego:

44, 52, 65 llegando al de 75. "¡Lo que va de ayer a hoy!", comentaba él mismo. Fue el primero en darle a su instrumento un lugar destacado como solista en la orquesta típica. Había optado por un estilo lírico y, como afirmaba Tallón, no tendía a lo canyengue. Su espíritu se imponía aún en su arte: siempre quiso vivir plenamente la vida...

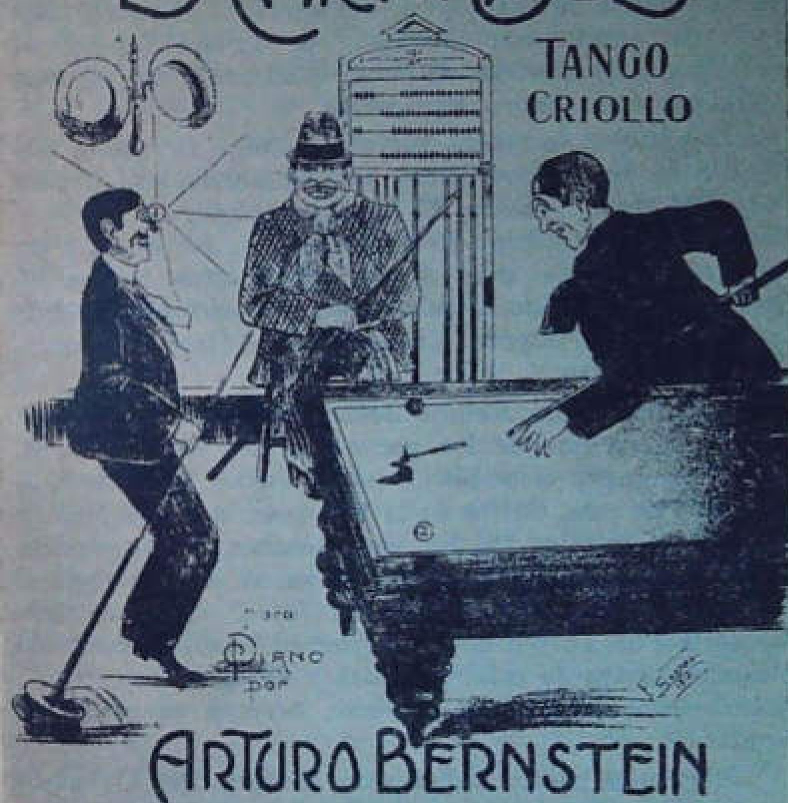
## Arturo Herman Bernstein

Son muchos los conocedores que sostienen, tal vez en mayoría, que Arturo Bernstein ha sido el mejor bandoneonista de la Guardia Vieja, superior al mismo Arolas y a Pacho. No tuvo la difusión ni la popularidad de aquéllos, pero escuchando las pocas grabaciones que dejó, puede uno adherirse a esa opinión bastante generalizada... Arturo Herman Bernstein, apodado "El Alemán", por su apellido, por supuesto, porque sus padres (Adolfo y Augusta Cosbab) eran alemanes y porque solía beber cerveza como buen germano, nació en la ciudad brasileña de Petrópolis: el 17 de noviembre de 1882. No sólo llegó a dominar el bandoneón, sino que también tocaba el piano, el violín y la guitarra. Este último instrumento fue el preferido por su hermano Luis, autor de *El abrojito*, que fue también uno de los primeros contrabajistas de las orquestas típicas.

Bernstein fue uno de los primeros en actuar en esa famosa esquina de la Boca, Suárez y Necochea, hacia 1903, con un conjunto formado por él. Era en el café Royal, donde luego tocaría Canaro con su trío y a propósito de lo cual éste dice en sus memorias: "A la vuelta, por Necochea, lugar también de diversión, tocaba Bernstein ("El Alemán"), que acostumbraba a tener a su costado, mientras ejecutaba, una enorme pila de fieltros de medios litros de cerveza, pues decía que sin mojarse a cada rato el "garguero" no podía tocar...". Canaro ubica esta actuación en 1908, por lo cual se deduce la permanencia de Bernstein en la Boca. José Sebastián Tallón afirma: "La

esquina de Suárez y Necochea fue, años antes del Centenario, el punto de partida de las primeras orquestas típicas criollas...". Y después de citar a Espósito, Bernstein y Greco: "Tres bandoneonistas extraordinarios que allí se anunciaron casi juntos a las masas porteñas...", a Bernstein lo señala como un ídolo de Barracas. También actuó en otro café de la Boca, "La Marina", y en Barracas en el T.V.O. de Montes de Oca y California. Asimismo se registra su paso por "El Caburé" (Entre Ríos y Cochabamba), "El Parque" (Lavalle y Talcahuano), "La morocha" (Corrientes y Del Carril), en varios centros sociales y salones de sociedades de la colectividad italiana, en el "Palais de Glace", en el cabaret "Tabarín" y en el Plaza Hotel, entre 1915 y 1920. En este último año va a actuar a la capital de Córdoba con un cuarteto que completaban: Ciríaco Ortiz en bandoneón (el padre de Ciriaquito, seguramente), Tito Roccatagliatta en violín y Juan Carlos Cobián en piano.

En 1913 grabó una serie de discos para la marca "Atlanta", únicas grabaciones que se le conocen; en total: 46 títulos. El último disco dataría de 1915, independiente de la primera serie. Destacaremos que no son muchos los tangos que figuran en esa lista, pues al parecer Bernstein gustaba cultivar otros géneros alegres, otros ritmos, como para hacer honor a su apodo: valses, por supuesto, polcas, tarantelas, skating, chotis, two-tep, mazurcas y hasta aparecen algunas expresiones criollas como chacarera, gato y zamacueca. Otra curiosidad es la inclusión de un cantor (el actor y cantante Arturo Calderilla, que integrara la compañía de los Podestá y grabara otros discos con guitarra), en el vals *Tu imagen*, de Pedro Sofía y María P. Aguirre. Aparte de los suyos, es interesante destacar que los autores elegidos y repetidos por Bernstein son nada menos que Bardi, (2 tangos), De




Carátula de la partitura del tango de Arturo Bernstein **La Carambola**, dedicado a Hildo Torraca.

Bassi (5 tangos) y Spátola (3 tangos). Hay dos de Pedro Miramonte, dos de Mauricio Mignot y uno de Ricardo González. En la etiqueta de estos discos "Atlanta" figura como intérprete: Quinteto Criollo "El Alemán", dirigido por el Sr. Arturo Bernstein. Dicho conjunto, según opinión de Héctor Ernié, estaría presumiblemente formado por: Bernstein en bandoneón, Ventoso Pita (flauta), Luis Bernstein (guitarra), Vicente Pepe (violín), autor de un vals y dos tarantelas de las grabaciones, y un segundo violín que sería Pedro Miramonte.

Los títulos de tangos pertenecientes a Bernstein que figuran en los citados discos, son los siguientes: *Región Campera, Buon Vicenzo, El apache porteño, La petiza* y *El orejudo*. Dos polcas: *Rosarina* y *Él . . . me gusta*, y un chotis: *No puedo más*. Agregaremos otros tangos en partituras: *La gaita, Roma caída, La carambola, Mala suerte, Celos* y *Pangaré*. Un vals: *Amor ideal* y un pasodoble, *Plus Ultra*.

Se supone que Arturo Bernstein era un músico de escuela y era uno de los pocos que leía en partituras, siendo dominado el ambiente por llamados "orejeros". A propósito de esto, Carlos de la Púa recogió una expresión de Ernesto Ponzio: "Si los cosos tocaban con el papelito al frente, era la orquesta del Alemán; si se mandaban el repertorio al aire libre, era la del Tano." El mismo Carlos de la Púa afirma que "El Alemán" había comenzado tocando "trozos de música clásica y de ópera con éxito", posiblemente primero en el piano, después adaptados al bandoneón.

Bernstein parece haber sido siempre fiel al barrio de Barracas. Vivió en la calle Herrera 1216. En 1907, a los 25 años de edad, se casó con Catalina María Rayn, inglesa, y tuvo cuatro hijas. En su domicilio instaló su academia de bandoneón, con lecciones a diez pesos men-

suales, y entre sus discípulos se contaron Carlos Marcucci y Federico Scorticati, y una hermana de Bernstein, que de haber tenido actuación pública habría sido la predecesora de Paquita Bernardo. Todavía en 1935 cumplió Bernstein su última actuación en un conjunto de veteranos formado por Enrique Saborido para actuar por LS 6 Radio del Pueblo: además de los dos citados, figuraban Vicente Pecci (flauta), Vicente Pepe (violín) y Maximiliano y Moresio (guitarras). Arturo Bernstein falleció el 20 de setiembre de 1935.

## Luis Teisseire

Relatar, aunque sea brevemente, la vida de don Luis Teisseire es importante por dos motivos: la ubicación del músico y su acción como ciudadano, y en este caso, como veremos, en relación estrecha, tanto con su inspiración como con la defensa de los derechos de los músicos.

Luis Teisseire nació en nuestra Capital, en la calle Artes 418 (hoy Carlos Pellegrini), el 24 de octubre de 1883. Contaba él mismo que un ama de cría de color lo había amamantado con leche y música, con el canto de los morenos, con algo de tango tal vez... Jean Teisseire, su padre, era francés, y su madre, María Puzzi, genovesa. Era una familia de escasos recursos, pero esto no impidió que su hijo Luis, llegase hasta el segundo año del bachillerato, donde debió abandonar, pues su padre, en el lugar de trabajo, había caído en un pozo fracturándose las piernas. La holgura que había alcanzado el hogar se desvanecía así de pronto; Luis no podría alcanzar ya un título de doctor. Porque debió abandonar los estudios y ponerse a trabajar, lo mismo que sus hermanos menores: Félix y Andrés (tenía también una hermana: Clara). Luis, de débil físico, no soportó el trabajo rudo de cuadrilla, en el Ferrocarril del Sur, y un día fue llevado a su casa, agotado... Fue también zapatero, ayudante de farmacia y empleado de la Florería Vitale, donde se especializó en armar coronas fúnebres. Un año después estaba en la empresa de pompas fúnebres Schwafch, por lo cual solía decir, con ironía, que ya que no había podido recibirse de médico, por lo menos había ayudado en dos oficios rela-

cionados con la medicina: farmacia y pompas fúnebres.

Esa vida de Luis Teisseire, de un empleo a otro, debió llevarla entre los 13 y los 15 años... Lo importante que hay que señalar aquí es que no duraba mucho en cada empleo porque, a pesar de ser casi un niño, se rebelaba contra cualquier muestra de explotación o abuso patronal, y organizaba huelgas, tras lo cual venía el despido. En la misma puerta donde trabajaba o en la esquina más próxima, solía arengar a sus compañeros cuando llegaba el momento. Había adquirido así un temperamento combativo. Era un anarquista, pero un anarquista reflexivo, un anarquista que no había cesado de leer para cultivarse y conocer las nuevas ideas libertarias. Por entonces también se dedicó a escribir, y algunos bocetos dramáticos, donde, por supuesto, exponía problemas sociales, fueron estrenados en las populares funciones con bailes de algunos centros y bibliotecas. Dos títulos fueron rescatados: *La calumnia* y *La vuelta del Capitán.*

Buscó un trabajo con mayor libertad, y lo encontró en la calle, como vendedor de diarios, en las recovas del Paseo de Julio. Allí, curiosamente, iba a nacer el músico... En su entusiasta didacticismo, Luis Teisseire había descubierto el placer y el valor de la música. Se informó sobre los grandes músicos e intentó iniciar los estudios del solfeo. Ambicionaba ser un gran violinista. Pero el destino lo desvió... En los ratos de espera, en su puesto de Paseo de Julio, Teisseire enseñaba a leer a un canillita analfabeto. No podía soportar tanta ignorancia, que la tenía como una de las armas de los explotadores y los malos gobiernos, ni tampoco admitía que el canillita vendiera una mercadería que no podía disfrutar. El compañero, feliz con la posibilidad de leer, premió el curso acelerado con un insospechado regalo: una flauta. Sabía que Luisito aspiraba a ser músico y le agradeció sus lecciones con el

instrumento que perteneciera a un hermano que había fallecido. A falta de violín, ese violín que envidiaba en manos de músicos ambulantes, a los que escuchaba a menudo en los boliches de la recova, Teisseire empezó a enhebrar sonidos en la flauta... Entusiasmado, buscó en seguida donde estudiar, acudiendo a la Sociedad Defensores del Norte. Allí recibió lecciones del maestro Mauricio Guariglia, que también había hecho incursiones en el tango (*La Galarcita*). La cartilla de solfeo se entreveraba con los diarios y pronto hizo su primera demostración pública como flautista, para sus compañeros de labor, para sus amigos canillitas, que al finalizar el día lo rodeaban y se solazaban con fáciles melodías populares, y hasta se ponían a bailar algún tanguito... La música y su flauta le enseñaban a Teisseire un nuevo camino, otra posibilidad de trabajar con libertad... Tenía 18 años...

Logra su primera actuación "profesional", como prueba de fuego, integrando un trío con un guitarrista y el violinista Della Santa, habitué de la recova, quien le había propuesto la integración del conjunto para recorrer los barrios y amenizar bailes en locales apropiados. Así actuó por primera vez en la Boca y también por Palermo, y en La Batería, Ensenada y Tres Esquinas. Corría el año 1901 cuando debió dar un gran paso: actuar en lo de Hansen apoyando al violinista Genaro Vázquez y al guitarrista Eusebio Aspiazú. Luego, con el cieguito Aspiazú y con el vasquito Julián Urdapilleta en violín, a otro famoso lugar de Palermo: "El Quiosquito". Después actuó en distintas casas de bailes y en los famosos cafés de la calle Suárez y Necochea, en la Boca otra vez. Volvió todavía al Hansen cuando tomó el nombre de "Tarana", donde el trío típico reemplazaba a medianoche a una orquesta clásica para público selecto. El trío era el que animaba luego los bailes compadres... Corría el año 1907...

El 21 de noviembre Luis Teisseire se casa con Elvira Ema Luisa Gianelli, a quien llevaba todas las noches, al volver de sus actuaciones, una magnolia... Formó un hogar feliz al que llegaron dos hijos... En los Carnavales de ese mismo año, Teisseire había conducido "El Orfeón del Oeste", conjunto compuesto por 300 personas, entre coro e instrumentistas. En el corso de Belgrano obtuvo el primer premio, frente a un difícil rival, el "Orfeón Meyerbeer". El premio consistía en cien pesos... En sucesivas presentaciones, "El Orfeón del Oeste" siguió cosechando triunfos y también dio nombradía a su joven director que, además, *componía* algunas páginas apropiadas al conjunto.

Luis Teisseire vuelve a ser integrante de un trío típico, con piano y violín, para actuar en el "Bar Exposición", ubicado en Florida y Viamonte. Allí fue donde su tango *Cosa linda, barata* (según el pregón de los vendedores turcos) cambió su nombre por el del bar, a pedido del dueño, ya que el tango tenía mucho éxito y podía servir de propaganda... Volvemos a encontrarnos con Teisseire flautista en el café "La Oración", en Corrientes al mil, con el conjunto formado por Augusto P. Berto (el primer bandoneonista con el que actúa), con Peregrino Paulos (el autor de *Inspiración* y *El distinguido ciudadano*) y Julio Doutry en violines, y José Sassano en piano. Este conjunto fue pasando de uno a otro local a lo largo de la calle Corrientes; inauguraron el famoso "Bar Domínguez" y también actuaron en el "Canessa" (al 1265) y en el "Montmartre". Después estuvieron en "L'Abbaye", en Esmeralda 556 y, en 1913, constituidos como "Quinteto Augusto", graban una serie de placas para los discos marca "Atlanta". Además de Berto y Teisseire figuran, en la conocida fotografía publicada como propaganda en la revista "Caras y Caretas": Pepino Bonano en violín, José Martínez en piano y Domingo Salerno en guitarra. En el



**Luis Teisseire,** flautista y compositor. Su prolífica obra autoral se desarrolla desde el período de la Guardia Vieja ("Entrada prohibida", "Bar Exposición") hasta el del tango-canción ('Calandria", "Farolito viejo"). Escribió letras para otros compositores.

famoso "L'Abbaye", entre otras creaciones, Berto ofreció *La payanca* y Teisseire *Entrada prohibida*.

Luis Teisseire, después de su casamiento, intentó alejarse de la vida bohemia para atender mejor su hogar; además, perfeccionó sus conocimiento musicales, estudiando armonía con el maestro Torcuato Rodríguez Castro y actuando en las orquestas que animaban en nuestros teatros el género chico criollo, como en el Apolo, con el maestro Reynoso, y en el "Orfeón Español", que presentaba zarzuelas y cuya orquesta conducía el maestro Celestino Ferrer. Al tango volvió con Berto, como vimos, cuando el auge del tango había crecido con el virtuosismo de los bandoneonistas; pero precisamente el instrumento a fuelle sería el que desplazaría a la flauta de los conjuntos típicos. Teisseire dejaría de ser instrumentista para dedicarse a escribir versos, notas periodísticas y, con más entusiasmo aún, a la composición y a los asuntos gremiales de sus colegas...

Un espíritu lírico como el suyo debió conducirlo irremediablemente por la senda de la creación musical, porque necesitó expresarse no sólo como intérprete, sino también como creador. En versos y obrillas teatrales había dado cauce primero a sus inquietudes, a sus ideas. Ahora comprendía que su sentimiento podía expresarse en el pentagrama. Sus obras son inspiradas y necesitaba la inspiración para crearlas; ésta podía encontrarla en un simple hecho cotidiano, en un personaje, en un recuerdo, en una amistad, en algo que lo conmoviera. Necesitaba el motivo que lo acuciara. De ahí la esencia lírica de sus tangos. De un estilo personalísimo, además, que pueden descubrirse en el parentesco melódico de sus obras. En el tango, su estilo parece ubicarse entre las dos "guardias". Aunque después evolucionó, como en el caso de Bardi, hacia formas melódicas más perfectas y se inclinó también

por el tango-canción. Era todo lógico en un músico como él, suficientemente preparado y con aspiraciones superiores. Sabía apreciar la música clásica, pero su *estro* habíase sujetado a nuestra música popular. Esto tiene su lógica, o mejor, tiene su explicación en la evolución de su pensamiento y de su sentimiento. Todo en su vida lo inclinó a comprender esa música que es del pueblo, la sencilla música que está amasada con las alegrías y las penas del pueblo. Se podría decir que sus ideas lo llevan también a adoptar musicalmente el tango. Para él también es una expresión libertaria, revolucionaria, popular. Su primer tango es un homenaje a un diario, a un compañero y a su vida de canillita:*La Nación*, se titula, y es el nombre del diario de Mitre. Le siguen otros dos inspirados en cuadros callejeros: *Muy de la plataforma* y *Cosa linda, barata*.

En 1906 gana un primer premio en un concurso del teatro Comedia con *Paso a la idea* (marcha), título elocuente de su modo de pensar. Lo mismo que un vals de 1915 que tituló *Ateísmo*. En este género también compuso *Clarita, Ausencia, Jamás* (1916), *Croyance brisé* (1917), *El antifaz negro* (1919), *Volverás, Primaveral* y del 22 al 28, respectivamente, *Una fiesta en mi rancho* y *Corazón*. Su calidad de compositor se eleva en dos obras premiadas: *Germinase*, canción de cuna, primer premio de un concurso organizado por la firma homónima, 1921, y *Canción maternal*, con versos de Héctor Pedro Blomberg, primer premio de la revista "Orfeo", 1924, revista que dirigía el maestro Gilardo Gilardi, de la que Teisseire pasó a ser colaborador. Agreguemos: *¿Te acuerdas?*, mazurka de 1908, y *El Tribuno*, polca. También deberá figurar aquí *La canción del camino*, con letra de José González Castillo. En el año del centenario se adhirió con una marcha militar, que sigue siendo de las más utilizadas por las

bandas de nuestro ejército: *General Villegas.* Cultivó los géneros criollos con el estilo *Mi guitarra,* la canción *Sin el calor de tu alma* (Primer premio del Concurso Teatro Excelsior, 1922), el triste campero *El fogón* (Primer premio del concurso municipal, 1925) y dos rancheras: *Hay que aguantar* y *En mi rancho hay una flor.* Para homenajear a las dos grandes corrientes inmigratorias ofreció un pasodoble, *Flor de España,* y la tarantela *Un día en Nápoles.* Pero volvamos a sus tangos...

Impuesto definitivamente el tango-canción, acepta esa unión de letra y música. Era lógico que el poeta y el músico y pensador que en él había, abriese una nueva etapa de su producción: idea y poesía.

Más o menos hasta el año 1920 sigue produciendo sus tangos para piano, sin letra: *El puchito, El canchero, El campanazo, Marta, El rubito, Carnerito, La capillita, 5 a 2, La picasa, Figurita, El serrucho* (estos tres, tangos-milongas), *El vasco de Olavarría, Del pasado, Lomanquen, Truco, Entrada libre, El mejorcito, El incorregible* y *Bajo juez.*

Después del 20, impuesto ya definitivamente el tango-canción, Teisseire se inclina por la unión de letra y música. Como pensador-creador podía adecuarse al 2 x 4. El estilo de Teisseire, por otra parte, estaba preparado para asumir el tango-canción. La línea melódica de fuerte lirismo, cada vez más notable, lo llevaban a eso. En ese terreno, músico culto, se sentía como el alemán con sus lieders: poemas populares eran llevados a la música popular... Otro hecho importante, sin duda, que lo inclinó a este género, fue la aparición de un intérprete como Carlos Gardel, quien acogió en su repertoio los tangos: *Calandria, Farolito viejo, A contramano, Por ella, Mano mora...* Citemos, además: *Celeste y blanco, Cuando mi barrio duerme, No quiero verla más, Madrecita yo me mue-*

*ro, Una milonga de amor* y *Mi destino,* tercer premio del concurso del Disco Nacional, 1934.

El mismo Teisseire escribió algunas letras para música suya o ajena, entre las que se encuentran: *De mil amores* y *El último mate,* con música de uno de sus grandes compañeros, Juan de Dios Filiberto, con el que además colaboró musicalmente en el tango *El ramito* y al que le dedicó su tango humorístico *Sonaste, tiburón.* A propósito de tangos humorísticos, citemos otros de 1929: *Miau* y *Primer auxilio.* Con mayor frecuencia, Teisseire buscó la colaboración de uno de los mejores letristas que tuviera el tango en su primer momento: Juan A. Caruso.

Capítulo aparte, y muy extenso, por cierto, sería el que debiéramos dedicarle a Luis Teisseire como luchador infatigable en el campo gremial, desde la primera sociedad de compositores formada, con sus luchas por el derecho autoral y contra las ediciones clandestinas, hasta la próspera y actual SADAIC.

El maestro Luis Teisseire falleció el 3 de mayo de 1960, dejando una importante obra musical, una lección como hombre de ideas y de acción, un claro pensamiento en sus escritos y un generoso sentimiento en sus versos. (Un volumen titulado *Mis humildes versos* contiene algunos versos dedicados a su hijo, el teniente 1º Germán Rogelio Teisseire.)

En un número de la revista *Orfeo* de 1921, publicó Teisseire un largo artículo titulado "El Teatro Colón y los compositores argentinos", en el que analizaba las causas de que éstos no estuvieran representados en el "Primer Coliseo". Y en 1954, esto era lo que aclaraba a propósito de las nuevas sendas emprendidas por el tango, y que hoy pueden cobrar actualidad:

"Mucho se ha hecho y se sigue haciendo en favor de nuestro tango, aunque algunos autores y directores de

orquesta cometan el error de alejarse en demasía del pueblo —verdadera fuente inspiradora de toda manifestación de arte autóctono—, insistiendo en *empastelar* nuestras melodías con complicadas y absurdas combinaciones polifónicas que lo despojan de su poética sencillez, que es la principal característica de toda canción popular. Se han instrumentado tangos criollos *a lo Stravinsky* y, naturalmente, el tango desaparece aplastado por una montaña de disonancias, superposiciones, introducciones burdas y otras arbitrariedades que alteran por completo su carácter. La música popular lleva en su esencia, en su propia armonía, la guía fundamental para su instrumentación. Hay que realizar el estudio necesario para desentrañarla, porque no es posible pretender dignificar el tango, transformando la pureza de su estilo y el sentimiento de su expresión melódica". Aplaudamos este claro y definitivo pensamiento.

## Domingo Santa Cruz

Nació el 20 de diciembre de 1884, en Buenos Aires, y falleció el 5 de agosto de 1931. En el mes anterior, mientras estaba hospitalizado, se organizó una ayuda en su beneficio, que consistía en la actuación por una emisora, cediendo sus ganancias, de varios cantores y cancionistas del momento y de las orquestas de Canaro, De Caro, Lomuto, Brignolo, De la Cruz, Donato y Juan Maglio (este último, el popular "Pacho", había sido su discípulo...).

Domingo Santa Cruz cimenta su fama en la historia del tango como uno de los primeros bandoneonistas y como autor de su tango más famoso: *Unión Cívica* (dedicado al señor Manuel J. Aparicio, caudillo de esa agrupación política, de 1904). No es muy extensa su producción: *Hernani*, *El viejo*, *Una deuda*, *Hogar deshecho*, *Pirovano*, *A mi zaino*, *Mamboretá*, *Mi compadre* (Mingo), y *La siesta del bohemio*. Tres polcas: *Amelia*, *Recuerdos* y *Evocación del pasado*. *La indiada*, estilo, y *Los cazadores*, marcha. También dejó algunas obras inéditas.

Domingo Santa Cruz aprendió a tocar en el pequeño bandoneón de su padre, José Santa Cruz, que había combatido en el Paraguay y había entretenido a los compañeros de tropa con su instrumento. También como su padre, trabajó en el Ferrocarril del Oeste, y es allí donde sufrió un accidente con varias lesiones, entre ellas la de la fractura en la pierna izquierda, dejándole el defecto al caminar que le valió el apodo de "El Rengo". Este accidente le ocurrió en mayo de 1900...

Se lo consideró siempre como uno de los más eximios

bandoneonistas y creador de las variaciones en su instrumento. Desde 1905 actúa en los cafés de la Boca y Barracas; luego se acerca al centro y obtiene enorme éxito en el café "La Morocha", de Villa Crespo. En 1910 compra en la casa de Francisco Núñez, calle Cuyo 1620, un bandoneón de 71 voces. En 1913 se presenta con su cuarteto en el café "Atenas", de Santa Fe y Cánning. Lo acompañan siempre su hermano Juan, en el piano, y Carlos "Hernani" Macchi (al cual le dedicó su tango, que lleva su segundo nombre postizo), en flauta. El violín fue primero Julio Orioli y luego Alcides Palavecino. En 1914 los hermanos Santa Cruz tenían establecida una academia de baile en la calle Gascón 1150, donde se realizaban concursos. Domingo era muy admirado en sus interpretaciones, a veces como solista, de los valses de Strauss y Walteufell, y uno de sus admiradores era el payador Gabino Ezeiza. No dejó grabados discos. Su hermano Juan recordaba sus últimas actuaciones con él en Tres Arroyos.

En 1916 actuó un par de meses en el famoso café "Tupí Nambá" de Montevideo, integrando esta vez el cuarteto con su hermano, Manuel Firpo como segundo bandoneón y Luciano Ríos en guitarra, que fuera su compañero de los primeros pasos musicales, cuando había dominado la guitarra y el mandolín.

Habiendo muerto joven y no habiendo dejado grabaciones, sólo pudieron juzgarlo aquéllos que pudieron escucharlo... En 1935, poco después de su muerte, Héctor Bates pudo recoger algunos testimonio y escribió: "Donde quiera que iba lo aplaudían, gustaba, triunfaba. Tenía una ejecución maravillosa, una digitación tal, que quienes tuvieron la suerte de escucharlo aseguran no haber oído a nadie como él. Las variaciones de bandoneón a que son tan afectos nuestros ejecutantes de hoy, fueron creadas por Santa Cruz, y nadie lo ha superado en ese sentido...

No son pocos los que aseguran que muchos tangos, hoy famosos, salieron de aquellos instantes en que su imaginación jugaba en el teclado. Salieron, sí... pero con otros nombres y atribuidos a otros autores. Era un paladín del tango, pero no lo concebía ni dormilón ni triste. Le gustaba en toda su integridad de hombría, de viveza y así lo ejecutaba en su bandoneón..."

## Samuel Castriota

Samuel Castriota tiene el honor de haber "prestado" un tango suyo para revelar definitivamente la existencia de un talentoso poeta de cuño bien porteño como Pascual Contursi. Y si bien éste, en definitiva, trascendió más que aquél en el consenso popular, es preciso poner bien de relieve que, entre ambos, con el agregado de la voz de Carlos Gardel, crearon una nueva etapa para el tango: la del tango-canción...

Castriota, de padres italianos, nació en Buenos Aires el 2 de noviembre de 1885. Su padre, Roque Castriota, era ebanista, y esperaba que su hijo continuara con su oficio. Pero Samuel no quiso aprenderlo y también abandonó la escuela primaria en el último año. El padre, al notar que se había aficionado demasiado a la música y el baile, y temiendo por su porvenir, lo envió al pueblo de San Miguel, a casa de los padrinos, que eran peluqueros, con la esperanza de que allí pudiera encarrilarse y tal vez dedicarse a ese otro trabajo. Pero he aquí que el niño encuentra en San Miguel un gran aliciente para su vocación musical; crece su entusiasmo escuchando a guitarreros, cantores y payadores del lugar... Y es la guitarra el primer instrumento que llega a dominar... A los 16 años vuelve a la Capital y de inmediato busca dónde actuar con su instrumento, lo que lo conduce irremediablemente a los lugares donde se cultivaba el tango... No sabemos de qué manera ni en qué momento trocó la guitarra por el piano, pero la primera noticia que tenemos de su actuación como pianista es en 1908, es decir, a los 23 años.

Lo recuerda Francisco Canaro como integrante del trío que completaba el bandoneonista Vicente Loduca... "Ensayamos febrilmente, y una vez logrado un variado repertorio y con el trío bien afiatado, logramos ser contratados para actuar en la esquina de Suárez y Necochea, ganando ciento cinco pesos cada uno. Era el café "Royal", atendidos por camareras y cuyo propietario, un griego de cabellos renegridos y ensortijados usaba espesos y largos bigotes. Allí tocábamos en un estrecho palquito, en el que apenas cabíamos los tres, incluso el piano, que se hallaba pegado a la pared". Según confesiones posteriores del mismo Castriota en un reportaje, por esa época también actuó con Vicente Greco. Faltaría saber si entre los 16 y los 23 años tuvo alguna otra actuación o si, como otros historiadores informan, en esos años se dedicó, especialmente, al negocio de peluquería que instalara, lo que demostraría un aprendizaje con sus padrinos de San Miguel. Otros dicen que la peluquería la instaló después de haber ganado un gran premio a la lotería, lo cual podría haber hecho como dueño y tener algún empleado que trabajase el negocio... Y nos lo imaginamos controlando apenas el mismo, para dedicarse al estudio de la música y del piano, el nuevo instrumento que llega a dominar y con el cual parece haberse presentado profesionalmente. A propósito del premio de la lotería, Bates y Vattuone coinciden en que lo hizo viajar a Montevideo para auxiliar a un amigo que se encontraba en una difícil situación económica; Vattuone especifica el monto del premio ($ 3.800) y que se trataba de dos amigos: José Razzano y Roberto Casaubón (luego Casaux, aplaudido actor). Parece cierto también que el negocio de peluquería, que fue desatendido por su dueño, entregado ya definitivamente a la música, debió ser liquidado. Las actuaciones posteriores de Castriota que se han podido precisar son las siguientes: con




Retrato de **Samuel Castriota** que aparece enmarcado en una estrella con títulos de sus tangos. Es la ilustración de la carátula del tango de José Martínez "Samuel", editado por Juan S. Balerio.

Canaro debió actuar en otros lugares de la Capital y la provincia, más o menos hasta el año 10; en sus memorias dice Canaro: "En cuanto a mí, disuelto el conjunto que tenía organizado con Castriota y Loduca, pasé a formar parte de la orquesta de los hermanos Greco". En los años siguientes el pianista de Canaro es José Martínez; sin embargo, Vattuone cita otra actuación de Castriota con aquél en el salón "Patria e Lavoro" (Chile 1597), en 1916, y, en el mismo año, en una gran orquesta organizada para los bailes del teatro Politeama, donde Castriota tocaba el piano y Martínez el armonio. Independizado, Samuel Castriota formó su propia orquesta, con la que actuó en algunos teatros en bailes de carnavales, por ejemplo, en 1920, en el Argentino; en 1923, en el Colón de Mar del Plata; en 1923, en el Centro de Almaceneros, y donde más popularidad obtuvo fue en el café "El protegido", de San Juan y Pasco, donde se dice que estrenó su tango *Lita* (dedicado a su amigo Nicolás Caprara), y donde Pascual Contursi hizo similares experiencias con otros tangos, como *Flor de fango*, de Augusto Gentile, y *La biblioteca*, de Berto. La presentación del tango de Castriota y Contursi fue en 1917. Se registró en el depósito legal de la Biblioteca Nacional el 21 de febrero de 1918. Hay quien afirma que el título definitivo de *Mi noche triste* lo sugirió Carlos Gardel. Este actúa entre enero y febrero de 1917 en el teatro Esmeralda de Buenos Aires y en el teatro Urquiza de Montevideo, en éste con la compañía de zarzuelas de Rogelio Juárez y Lola Membrives. Algunos sostienen que *Mi noche triste* fue estrenado por Gardel en el Esmeralda, otros en la citada sala de Montevideo. La mayoría se inclinaba, en cambio, por su estreno, en el teatro Empire (Maipú y Corrientes), en la primera temporada que en ese año hace el cantor en dicha sala, donde debuta con Razzano y el negro Ricardo el 24 de marzo. En abril, el

dúo inicia la primera serie de sus grabaciones para el Disco Nacional, o sea, para Max Glücksmann, y en 1917 imprime Gardel la matriz Nº 89, cantando solo *Mi noche triste*. En febrero del 18, como dijimos, se registra legalmente el tango; el 12 de enero de ese año, según aviso publicado por la firma editora en la revista *Caras y Caretas*, se lanza a la venta el disco con el tango grabado por Gardel y, el 26 de abril, en el teatro Buenos Aires, el tango es cantado por la actriz Manolita Poli en una escena de "Los dientes del perro", sainete de González Castillo y Weisbach, representado por la compañía Muiño-Alippi, con orquesta en el escenario (la de Firpo). Se deduce fácilmente que el éxito del tango cantado por Gardel hizo que fuera incluido en dicha obra, lo cual en un millar de representaciones apuntaló el éxito de la misma...

La venta del disco con *Mi noche triste* fue enorme para esa época. Max Glücksmann pagaba diez centavos por estampilla adherida a cada disco, en concepto de derecho de autor... García Jiménez ha recogido en detalle la disputa promovida por Contursi, reclamando un centavo más, ya que de los diez que pagaba la firma editora, Castriota se llevaba seis, y el poeta sostenía que el reparto del derecho debía ser por partes iguales... Después de aceptar un arbitraje, Castriota cedió el centavito, y esto se decidió definitivamente, al parecer, en el teatro Empire, en presencia de Gardel, Razzano y el empresario Humberto Cairo. Castriota le habría dicho a Contursi, al oírlo vanagloriarse tanto de sus versos: "Pero, dígame, ¿usted se cree que ha escrito 'La dama de las camelias'?", haciendo referencia a la película de Francesca Bertini que se exhibía en esa sala...

Samuel Castriota abandonó, más o menos por 1925, su actividad como pianista y director de orquesta, pero siguió componiendo... En 1926 obtuvo el primer premio del

concurso de tangos realizado en el teatro Grand Splendid, con su tango *Rebelde*, y en 1928 el tercer premio en el Quinto Concurso del Disco Nacional (tangos sin letra), con *Vieja milonga*. Siguió produciendo algunos tangos con letra, mientras se consagraba a su hogar (se casó en 1922 con Luisa Bulfoni), y a algunas tareas comerciales, hasta obtener un empleo en el Ministerio de Hacienda, que mantuvo hasta 1932, cuando debió abandonarlo por razones de salud. El 21 de mayo se realizó un gran festival en el teatro Nacional, para ayudar a Castriota y su señora, que vivían con grandes apremios económicos, él con la enfermedad incurable que le había atacado los intestinos... Pascual Contursi, esta vez mostrándose generoso, le cedió su parte de derechos de autor del tango *Bebé conmigo*, con música de Castriota.

Sus otros tangos se titulan: *La yerra, Como quiera, El gorrión, Cómo brilla, Flor de cardo, La mañanita, La cotorrita, El gaucho, Campero, A la vejez, La parroquiana, El señuelo (El ciñuelo), El loco de los inventos* (dedicado a Florencio Parravicini, con motivo del estreno de esa comedia), *Despechado, El arroyito* (que luego tuvo letra de Celedonio Flores), *Una sonrisa, El botonazo, Mi noche alegre* (también con letra de Flores, posterior), *Francia, Rebelde* (le puso letra Antonio Capone en 1928), *Nido de amor* (letra de Juan A. Caruso), *Sentate hermano* (letra de Pascual Contursi), *Reliquias criollas, Quién sabe, Como quiera, El ciruja de Sorrento* (letra de Caruso), *Te acordás Rafaila* (letra de Alberto Vaccarezza), *Mi coronel* y *Notas lejanas* (ambos con letras del mismo Castriota), *Atorrante* (letra de Caruso), *Puerto Belgrano, Chica moderna* (letra de Enrique P. Maroni), *Patrio olvidado* y *Taura y bacán* (ambos con letra de Carlos Cabral), *Vieja milonga, Picardía, Mi querida* y *La piba del norte*. Tres valses: *Lamentos del corazón, Como una flor* y *Jar-*

*dín de rosas*, *Cordobesita*, zamba, y *Reja de mis amores*, pasodoble. Aclaremos que *Nido de amor*, con letra de Caruso, anteriormente se llamó *Por ti lloré*, con letra de Ricardo García y su música es la de *La yerra*.

Samuel Castriota falleció el 8 de julio de 1932.

## Ernesto Ponzio ("El Pibe Ernesto")

Según los testimonios de quienes lo conocieron, Ernesto Ponzio fue un hombre íntegro, leal y generoso, y tierno y cariñoso con los suyos y sus amigos. Como compositor le bastaron pocas obras para ganar un primer plano, o tal vez solamente lo logró con su imperecedero *Don Juan*. Pero también se ubicó, con su apodo de "Pibe Ernesto", en las páginas mitológicas de la historia de nuestra ciudad y de su música. Porque en su época, y más aún en su posteridad, su figura con ribetes de noble compadre y sus anécdotas matizadas de coraje y picardía, hicieron de él un personaje pintoresco, simpático y atrayente. Otra característica de su personalidad, que muchos destacaron, era su permanente sonrisa, aún en trances difíciles o en épocas de "malaria"...

Para mejor, Ernesto Ponzio nació —el 10 de julio de 1885— en aquel barrio de este lado de la Recoleta que se llamó "Tierra del Fuego", nombre que rimaba, en la copla popular, con el dicho malevo: "Hágase a un lao, se lo ruego..." (Hacemos esta acotación, a pesar del dato contradictorio en la historia de Bates, que da a Ponzio como nacido en San Telmo.) Su padre, Antonio (o Carmelo) Ponzio, de origen napolitano, era músico (dicen que ejecutaba el arpa) y su tío Vicente, violinista, contándose ambos entre los primeros ejecutantes de tangos de fines de siglo. Su madre, Casilda Casafú, había nacido en el Uruguay, Cuéntase que el padre murió de un ataque cerebral mientras tocaba en un trío en un prostíbulo de San Fernando.

Ernesto Ponzio, en una familia de músicos, sintió temprana inclinación por el arte de sus mayores, y después del aprendizaje hogareño, una vez que había adoptado como instrumento el violín, siendo su tío el maestro, éste lo hizo estudiar en el Conservatorio Williams. Era un muchacho muy bien dotado, pero audaz e inquieto. Tenía once años y su tío Vicente reemplazaba al padre. Pero el niño mostraba ya un espíritu independiente... Una anécdota nos dice que con una compañerita de estudios, en sus viajes en tranvía hacia el conservatorio, solían enternecer a los viajeros ejecutando trozos musicales y pasando luego el platito, con lo que obtenían algunas monedas que invertían en golosinas... Juan Carlos Bazán, su gran amigo, recordó alguna vez haberlo visto, cuando sólo contaba once años de edad, "subido en el balancín de un cadenero de un carro arenero, tocando el violín, mientras era seguido por una multitud de curiosos a quienes llevó hasta 'La Batería' (en Retiro), como aquel músico de Hamelín que según cuenta la fábula llevóse a los ratones con el sonido de su flauta..."

Ernesto Ponzio, después de la prematura muerte de su padre, debió abandonar sus estudios y trató de ayudar a su madre con sus actuaciones en fondas y cantinas del Abasto y del Retiro, luego en algunas casas de bailes. Casi siempre era su tío el que le brindaba esas oportunidades, en conjuntos que él integraba. Por ser un niño, llevó desde entonces el apodo de "pibe", que le quedó para siempre, y es el primero, en la historia del tango, de varios músicos precoces llamados "pibes"... A los 14 años contó con la ayuda del maestro Genaro Vázquez, compositor y violinista, quien le impartió nuevas enseñanzas y también le consiguió trabajo en otros conjuntos. Con el mismo Vázquez y el flautista Luis Teisseire, actuó en lo de Hansen, en Palermo. El trío pasó luego al "Tambito", y

por las casas de Laura, María la Vasca, Mamita... Ponzio estuvo después de regreso en lo de Hansen y fue figura popular, con Vicente Pecci como flautista y Ensebio Aspiazú como guitarrista. Siguiendo por Palermo y el Bajo Belgrano, en locales como "La Fazenda", en lo de "Pantalión" y en lo de "Rosendo", formó con el clarinetista Juan Carlos Bazán (gordo y de 15 años) y el tano Tortorelli en arpa. Algunos citan en esta época la integración con Félix Riglos en flauta y otra vez Aspiazú en guitarra. A veces se agregaba su tío Vicente en violín y en otras ocasiones volvía la flauta de Vicente Pecci...

El 9 de junio de 1906, Ernesto Ponzio se casa con Adela Savino, que en todo instante de su vida fue una compañera ejemplar. Ponzio ganaba por entonces bastante bien por sus actuaciones, que se hacían más frecuentes. Era, en realidad, una figura cotizada... En dúo con el cieguito Aspiazú se presentaba en 1908 en el Almacén Suizo (Corrientes y Pueyrredón). Al año siguiente, con orquesta (quinteto, tal vez) en el "Bar Iglesias", de larga historia. También solía presentarse en las residencias que pedían su concurso...

El "Pibe Ernesto", con Bazán, Riglos y Aspiazú intenta una gira por algunos pueblos y ciudades del interior... Pero un dramático hecho interrumpe la gira en Rosario. Ponzio, que por los lugares donde debía actuar, nunca se desprendía de su revólver, mató a un hombre... Algunos dicen que fue por defender a unas mujeres que eran molestadas (Bates); otros dicen que fue por defenderse de un guapo de comité, guardaespaldas de un caudillo, de apellido Díaz, y que el tiro disparado por el "Pibe" para asustarlo durante la discusión fue a darle a un inocente testigo. Raúl González Tuñón agrega otra versión: "Defendiendo a un inocente, vióse obligado a abatir a un taimado". Y algún pseudohistoriador del tango, de esos que en

realidad escriben para combatirlo y ennegrecer sus figuras populares, trató de deslizar la noticia de que Ponzio había matado por la espalda...

Lo cierto es que el muerto por Ponzio existió y le costó al músico la privación de la libertad durante unos quince años... Su fiel compañera se trasladó a Rosario y trabajando en distintas tareas lo ayudó a soportar tan largo castigo. Salió en libertad en 1928 y regresó a Buenos Aires. La noticia de su llegada causó gran alborozo entre sus amigos y fue agasajado en varias oportunidades. Todo indicaba el cariño y la admiración que le tenían, queriéndole hacer olvidar las penas y reiniciar su vida, su vida de hombre bueno y honrado... Apareció por entonces un tango de Cirilo Allende con versos de Dante A. Linyera titulado *El Pibe Ernesto*, en cuya carátula aparecía la fotografía de Ponzio. El mismo Ponzio le puso música a los versos de Jorge Curi (*Culpas ajenas*), aunque algunos ponen en duda la paternidad de la música. (Fue grabado por Carlos Gardel en 1929). Roberto Tálice cuenta una anécdota de la cual fue testigo, junto al malevo Muñoz, en un bodegón de Boedo, donde celebraban la salida de la cárcel del "Pibe" Ernesto. En esa oportunidad éste fue provocado por un matón ebrio, pero ayudado por su mujer y sus compañeros, supo contenerse y luego llorar...

Deseoso de reanudar su carrera como músico, aunque los tiempos y el tango habían cambiado bastante, Ernesto Ponzio tuvo el apoyo de su amigo Bazán, que había actuado con Firpo y otras orquestas, y formaron la denominada "Orquesta Típica de la Guardia Vieja Ponzio-Bazán". Julio de Caro le ofreció alternar con él en el cine Lavalle. En los bailes de Carnaval de 1932 la orquesta Ponzio-Bazán inauguró las nuevas instalaciones del actual estadio del Luna Park. En el conjunto figuraban, además, viejos compañeros: Vicente Pecci (flauta), En-



**Ernesto Ponzio,** el casi legendario "Pibe Ernesto", autor de uno de los tangos más famosos de la Guardia Vieja: "Don Juan". Se hizo célebre por sus anécdotas y por las habilidades que demostraba con su violín.

rique Saborido y José Luis Padula (pianos), Alcides Palavecino y Enrique Muñecas (violines), Eusebio Aspiazú y Domingo Pizarro (guitarras) y Eduardo Arbol (contrabajo). El 21 de mayo del mismo año actuaron en un festival a beneficio de Samuel Castriota, realizado, con la participación de otras orquestas y cantantes, en el teatro Nacional. Participaron al año siguiente en un concurso de orquestas organizado por el diario "Crítica" en el Luna Park (11 al 28 de febrero). En una primera rueda obtuvieron el segundo puesto entre las orquestas de Julio de Caro y Pedro Maffia. Después de la rueda final obtuvieron el quinto puesto, precedidos por las de De Caro, Donato, Juan Pedro Castillo y Maffia, y con la de Aieta en el sexto lugar.

En 1933 la orquesta Ponzio-Bazán interviene en el Nacional en un espectáculo denominado "De Gabino a Gardel", con Aspiazú, Pecci, Ponzio, Bazán, Alcorta de segundo violín y esta vez un bandoneón: el de José María Bianchi, "El Yeppi". Esta debió haber sido una de las últimas actuaciones del "Pibe" Ernesto. Falleció de un ataque cardíaco el 21 de octubre de 1934. Su imagen, fugazmente, quedó en el celuloide gracias a su intervención en la primera película sonora argentina, "Tango", dirigida por Moglia Barth en 1933. Allí aparece, entre otros astros y orquestas, la de Ponzio-Bazán, y de la banda sonora puede rescatarse el sonido de su violín...

Dice Francisco Canaro en sus memorias: "El «Pibe» Ernesto se floreaba a sus anchas haciendo proezas con el arco de su violín y sus famosos pizzicatos, haciendo la delicia de sus leales admiradores, porque además conservaba todo su temple de compositor y músico milonguero, que traducía en la versión de sus ejecuciones infundiendo al tango un ritmo típicamente compadre, retozón y orillero". De este juicio sólo podemos deducir un estilo de Ponzio,

un estilo al que fue permanentemente fiel, desde los heroicos tiempos de la Guardia Vieja hasta sus últimas apariciones. Su estilo canyengue, retozón, apropiado para el tango alegre, no evolucionó, o no quiso evolucionar. No podemos abrir juicio sobre sus posibilidades como violinista ni compararlo a quienes, en ese instrumento, lo siguieron en la historia del tango. Ignoramos el grado de su virtuosismo. Tengamos presente, a propósito de su estilo, sus pizzicatos y otras acrobacias que intentaba con el arco; que sólo en su última orquesta incorporó un bandoneón, y éste dentro de un estilo antiguo también en la ejecución: esto nos confirma la fidelidad a ese tango alegre y saltarín que le permitía lucirse y arrancar el aplauso, un tango al que no le había permitido incorporar las languideces del bandoneón [1].

Ernesto Ponzio consiguó gloria en su época y luego la posteridad, sólo con su tango *Don Juan*, acerca del cual, alguna vez se puso en duda su paternidad. Dataría del año 1898, estrenado en lo de "Mamita" y llevado a la popularidad en lo de Hansen. Corrió, asimismo, una versión de que su primer título fue *El panzudo*, pero en las primeras ediciones descubrimos, sí, un subtítulo: *El taita del barrio*. En su segunda edición (de Carrano; la primera era de Caviglia) apareció con la letra de Ricardo J. Podestá. Una grabación de Alfredo Gobbi de 1912, con letra propia, lleva el título de *Mozos guapos*. La dedicatoria original de *Don Juan* está dirigida a un tal Juan Cabello, mencionado en la letra de Podestá. En ediciones últimas, Ponzio cambió la dedicatoria, que fue: "Dedico este primer tango

[1] También Bates agrega estos detalles: "Acompañando su ejecución con un vaivén de hombros, como si llevara el ritmo con el cuerpo, y aquel alarde de malabarismo que hacía con el arco del violín, que salía en una voltereta para quedar firme después en la mano segura que lo mecía armoniosamente..."

argentino, con letra y pizzicato, a todos los músicos de mi patria, como un sincero homenaje de la Guardia Vieja a la brillante juventud de hoy".

*Ataniche*, según declaraciones del mismo Ponzio, es un anagrama: "Es como yo llamaba a una mina que tenía en aquel tiempo, Che, Anita, al vesre". Citamos ahora los títulos de sus otros tangos: *El azulejo*, *Avellaneda* (dedicado a don Alberto Barceló), *Caradura*, *Trovador de arrabal* (posteriormente le pusieron letra Yaraví y Timarni), *Culpas ajenas* (letra de Jorge Curi), *Don Natalio* (dedicado al señor Natalio Botana, director del diario "Crítica"), *Quiero papita* (antigua expresión prostibularia), *Contámela que te escucho*, *No te lo puedo decir* (estos dos fueron los últimos), *¿De quién es eso?* (dedicado al doctor Alfredo Carri, edición póstuma), *18 kilates*, *La milonga* (o *La milonga de mi barrio*), *Los inmortales*, *Piuma al vento*, *No aguanto más* y el estilo *Tardes pampeanas* [2].

Tratemos de completar el retrato, la personalidad de este "Pibe Ernesto" de larga fama. Su esposa, doña Adela Savino, lo describió con estas palabras al estudioso Emilio Vattuone: "Ernesto era de estatura mediana, gallardo y apuesto. Fácilmente se dibujaba en su rostro amplia sonrisa..." Esa amplia, franca y casi permanente sonrisa de Ponzio era proverbial; también lo hace resaltar Bates: "el gesto burlón de su sonrisa eterna, que no abandonaba la comisura de sus labios ni cuando hacía llorar su violín..." Francisco Canaro lo recuerda así: "Era un apuesto muchacho que irradiaba simpatía, buen mozo y de ca-

[2] Como compositor nos ofrece en sus tangos la influencia de su personalidad, de su carácter díscolo y bravo, en una combinación temática y rítmica que infunde entusiasmo, que contagia alegría. Es muy vital. Al mismo tiempo asoma en ellos el espíritu milonguero, la elegancia del compadrito... Este estilo podría dar asidero a aquella afirmación de que el tango de Rosendo *El entrerriano* le pertenecía.

rácter alegre; al sonreír mostraba una hermosa dentadura, digna de la propaganda de algún dentífrico..." Algo más sobre su personalidad nos revela Canaro: "Dicen que era atrevido y pendenciero, pero no es verdad. Yo lo he conocido bien. Lo que ocurría es que siendo muy varonil, buen mozo, bailarín y 'entrador', y de fisonomía simpática, gustaba a las mujeres, y esa personal atracción lo colocó muchas veces en duros trances de tener que vérselas con muchos despechados que, al verse desairados por sus parejas lo colocaban en el apuro de tener que defender el pellejo. Por eso, en su vida menudearon los incidentes y ocasiones que lo llevaron a extremos en que hubo que pagar bien caro la culpa de ser afortunado con las mujeres..." En los últimos años lo recuerda, por el contrario, como hombre reposado, comprensivo, consciente y responsable de sus actos, con nieve en su cabello, pero siempre infundiendo encanto al tratarlo; cordial y sonriente, gallardo aún en el otoño de sus años. "Supo rendir siempre el más leal culto a la amistad, porque tenía el claro concepto de que es el mejor vínculo que armoniza los sentimientos entre las almas nobles...". Luego, su generosidad. Bates hace notar que nunca hizo figurar a las orquestas que formaba, con su nombre. "Para él, lo esencial era el conjunto, y en la misma forma procedió a repartir las ganancias obtenidas, sin especular en las habilidades de sus compañeros y haciendo cobrar a todos por igual." Su esposa recordaba que, con mucha frecuencia, sus amigos en mala situación recurrían a su bolsillo siempre generoso. Algunas veces, no teniendo dinero, ayudaba a algunos cediéndole alguna partitura que había compuesto o en su defecto la escribía delante del necesitado que no sabía cómo agradecerle... También cuando tuvo almacén la caja del negocio a menudo se resentía por tanta mercadería entregada al fiado... Pero no hay duda que esa son-

risa, ese culto a la amistad y al coraje, los episodios de su vida, su manera de vestir, con moño y traje negro que parecían eternos, han hecho de él una figura legendaria, un prototipo del compadre, a veces tergiversando hechos y a veces inventándole anécdotas. La letra del tango de Dante A. Linyera le dice:

*"Su alma'e macho sin vueltas, ancha'e coraje,*
*se machacó en el yunque del entrevero,*
*fue luz de inteligencia pal malevaje*
*p'al corazón fayuto: puño de acero!".*

Bartolomé Rodolfo Aprile en *Al compás de la viola* (de *Arrabal salvaje*) habla de "el imprevisto ¡fas-trás! del Pibe Ernesto al Gayego." Carlos de la Púa dedica a Ponzio, en *La crencha engrasada,* el poema al tango *Don Juan.* Y Enrique Cadícamo tiene presente su figura en muchos versos de su poemario *Viento que lleva y trae.* Además, muchos tangos, por supuesto, en sus letras lo mencionan...

## Genaro Espósito

En su libro dedicado al tango, el poeta José Sebastián Tallón dice en el capítulo sobre el tango en la Boca: "La esquina de Suárez y Necochea fue, años antes del Centenario, el punto de partida de las primeras orquestas típicas criollas. *Genaro Espósito, idolatría pronto de San Telmo*; Arturo Bernstein, de Barracas; Vicente Greco, de San Cristóbal. *Tres bandoneonistas extraordinarios* que allí se anunciaron casi junto a las masas porteñas." De esta manera hace justicia a la importancia de la figura de Espósito el poeta Tallón, poniéndolo, además de Greco, junto al "alemán" Bernstein, tal vez el más grande "fuellero" de la época. Es que este músico de itálico apellido que hizo popular su apodo de "Tano Genaro", se encuentra, efectivamente, entre los primeros y más importantes de los que impusieron el bandoneón. Siempre debería citárselo junto a los dos nombrados y al lado también de Arolas, Maglio, Berto, Ciappe y Santa Cruz... También Canaro, en su libro, lo pone en lugar destacado.

Genaro Espósito nació en el barrio de San Telmo (Carlos Calvo 350), el 17 de febrero de 1886, de padres italianos. Trabajó como dependiente de un negocio y aprendió a tocar de oído el bandoneón, según se dice, en el de un tal Solari, citado entre los primitivos ejecutantes. Asimismo estudió el piano y la guitarra. Estos conocimientos, aunque no profundizados, le permitieron sin duda formar y dirigir un primer trío, con el guitarrista Torres y el violinista Lafemina. Hacia 1910 se presenta en el café "La Marina", de Suárez y Necochea, con Agus-



Cuarteto del "Tano Genaro" de 1913. De izquierda a derecha: José Dionisio Fuster (flauta), Genaro Espósito (bandoneón), Julio Doutry (violín) y Félix Camarano (guitarra). Grabaron discos "Columbia" y "Era" Espósito falleció en París en 1944.

tín Bardi como violinista y Félix Camarano en guitarra. "Este trío que era muy solicitado para los bailes de entonces —dice Bates en su reportaje a Bardi—, empezó a difundir sus primeras composiciones, entre las que figuran *Vicentito*...". "Un día el violinista del trío mencionado se transformó en pianista accidentalmente...". En el año 1911, el "Tano Genaro" se agrupa con Camarano y el violinista Enrique Muñecas, actuando en San Telmo y en Avellaneda. Al año siguiente vuelve a "La Marina", con Harold Phillips "El Negro" en piano y Alcides Palavecino en violín. En 1912, la Casa Tagini, concesionaria de los discos "Columbia", contrata como tercera orquesta típica a la del Tano Genaro, después del éxito que se obtuviera con las de Greco y Pacho. Espósito formó un cuarteto que, indudablemente, debía seguir la línea de los anteriores en dichas grabaciones, buscando un sonido parecido; pero la orquestación y el estilo de su bandoneón marca una diferencia. En el cuarteto para las grabaciones volvía, pues, a la guitarra, con "El Tuerto" Camarano; incorporaba a la flauta (José Fuster) y el violín era "El Francés", Julio Doutry. Los cuatro discos "Columbia" que grabó la "Orquesta Típica Genaro" (así dicen las etiquetas), fueron anunciados por la Casa Tagini en marzo de 1913. Ese mismo año, como "Cuarteto de Genaro Espósito", pasan a grabar para el sello "Era". Otra serie de esta marca apareció con su fotografía en la etiqueta. En ambas marcas, el único tango de Espósito que figura es *La montura*. En el 14, Espósito graba con el "Quinteto Criollo Tano Genaro" discos para la marca "Atlanta", la de colorida etiqueta, y dos discos en los que interpreta solos de bandoneón (dos valses de Waldteufel y dos tangos) importantes para apreciar su técnica. Por entonces incorpora nuevamente el piano a su conjunto y, en este caso, el pianista es Roberto Firpo. Es muy probable,

casi diríamos seguro, que los discos Nº 182 y de la serie "Atlanta" grabados por el quinteto, tengan como pianista a Firpo (los demás están grabados con guitarra), pues en ambos figuran composiciones de Firpo: los tangos *De madrugada* y el vals *Noche de frío*. Para mejor, podemos confrontarlo con el solo de piano del mismo compositor del primer tango citado (sello Odeón). Para terminar con este capítulo de las grabaciones, mencionaremos las del año 15, para el sello Víctor, en algunas de las cuales ocupa la "Orquesta Típica Genaro Espósito" las dos faces y en otras comparte el disco con otros artistas, entre ellos un joven cantor llamado Ignacio Corsini.

Es conocida la anécdota de la presentación de la orquesta del "Tano Genaro" en el concurso de selección organizado por el "Armenonville", entre las que figuraba la de Pacho, en el que fue elegido —solo— el pianista de la típica de Espósito, que era Roberto Firpo. Fue entonces cuando el bandoneonista descubrió a otro joven pianista que tocaba hábilmente en el Cine "Las Familias", ilustrando las películas mudas: se llamaba Juan Carlos Cobián y había venido de Bahía Blanca, nacido en Pigüé. Además, se incorporaban, al nuevo conjunto, el violinista Ernesto Zambonini, apodado "El Rengo". Como quinteto, actúan en el Bar Iglesias y en algunos cafés de la Boca. Siempre volvía "El Tano" al lugar de su consagración... También cumple con algunas presentaciones en el "Palais de Glace".[1]

En 1916, Genaro Espósito se traslada a Córdoba

[1] En el libro de Bates, pág. 59, aparece una fotografía del cuarteto, según se dice del año 1915, con Espósito, Camarano (con guitarra de nueve cuerdas) y José Bonanno como violinista (que sería el conjunto del año 13 y el violinista es Julio Doutry). En la pág. 58 hay otra fotografía donde Espósito está fotografiado con Fuster, Camarano y Pedro Festa, violinista, y otro personaje no identificado.

para actuar en el Bar Victoria, con Eduardo Monelos en violín y un tal Pérez en piano. Vuelve a Buenos Aires con el proyecto de abrir un local en Córdoba, y allá regresa llevándose a un nuevo pianista: Vicente Gorrese "Kalisay". Completaban ahora un cuarteto con dos violinistas: Lorenzo Paulino y otro apodado "El Pavito Emilio". (Datos del Dr. Zucchi en su biografía de Gorrese en la revista "Estudios del Tango"). Las cosas no van bien, Espósito deja su local y Gorrese se vuelve a Buenos Aires. Con Paulino y un pianista cordobés de apellido Santillán, "El Tano" actúa en otro cafetín... En 1917, según declaraciones del mismo Gorrese, Genaro Espósito lo lleva a actuar a Tucumán, junto con el violinista Mariano Alfonsín. En 1918 están de nuevo en el Bar Victoria, de Córdoba, y en un hotel llamado "Tallarín Club". Esta vez el cuarteto formado por Espósito incluía a Gorrese en piano y dos violines: Alberto Canisaro y Amado Simone. Vuelven al Café "España", de la ciudad de Tucumán, reemplazado Simone por Mario Brugni. De vuelta a Buenos Aires, Espósito y Gorrese presentan un cuarteto en el Teatro Roma, de la calle 25 de Mayo, con un segundo bandoneón, Carlos Espósito, y Alcides Palavecino en violín.

Genaro Espósito seguía viviendo en el barrio de San Telmo y allí se casó, siendo su padrino de bodas (circa 1911) un músico popular, amigo y vecino suyo: don Ángel Gregorio Villoldo. Su hijo, el pianista Teodoro Espósito, nació en 19... (falleció en 1973).

En 1919 se ha registrado una interesante actuación: se une a Eduardo Arolas para formar una orquesta y actuar en el Teatro Artigas de Montevideo. Había un tercer bandoneón: el "Negro" Quevedo. Violines: Rafael Tuegols, Julio de Caro y Julio González. Piano: José María Rizzutti. Contrabajo: Almirall. En su libro autobio-

gráfico, De Caro da cuenta de esta actuación en los carnavales del citado año.

En 1920, a propuesta de Manuel Pizarro, y con un violinista francés llamado Víctor Jachia, Genaro Espósito parte hacia Europa: iban contratados para actuar en el cabaret "Tabarís", de Marsella. Como la paga no les resulta suficiente, se trasladan al poco tiempo a París. Allí forman una orquesta con otros dos argentinos: el pianista Celestino Ferrer y el bandoneonista Guerino Filipotto. La orquesta se denominó "Orchestre Argentine Genaro-Pizzaro". Éste último conserva una propaganda, con la fotografía del conjunto, que anuncia la iniciación de su actuación en el "Pavillon Dauphine", en el Bois de Boulogne, a partir del 24 de junio de 1921. En 1922 se separan Pizarro y Espósito y éste forma la "Orchestre Argentine Genaro Espósito", con dos bandoneones, dos violines, piano, guitarra y contrabajo. Como se había hecho ya costumbre, los músicos vestían elegante atuendo gauchesco. Existen grabaciones realizadas por Espósito en París, para las marcas "Columbia" y "Gramophone", en esta última con la denominación "Orchestre Tano Genaro".

Genaro Espósito siguió actuando en París y, con Pizarro, fue el principal sostenedor del tango en la Ciudad Luz, hasta el día de su muerte: el 24 de enero de 1944. Veinte años antes, otro bandoneonista argentino —Arolas— también había sido enterrado en tierra francesa...

Gracias a investigadores y coleccionistas, se han podido recoger los siguientes títulos de tangos firmados por G. Espósito: *La montura* (cuyo primer tema está tomado de la melodía popular usada por Betinoti en *Pobre mi madre querida*, también utilizado por Greco en su tango *El estribo* y por Gardel-Razzano en *Calavera viejo*), *La cubanita*, *La percanta*, *Bijou*, *Pobre corazón*, *Qué hacés*,

*Tatoré*, *Manuel Lema* (dedicado a ese jockey), *El conflicto*, *Eulogia*, *Receta médica*, *Pare la música*, *La pelada*, *Mi negra*, *El manantial*, *Manuelita*, *Juan José*, *Mirizzi*, *Mon petit Claude*, *Cuarteto Genaro* (también grabado como *El crack Larrea*), *Don Manchado*, *El gorruta*, *Pasión* y *Decime*. Valses: *La flor del pago*, *Pienso en ti sin cesar*, *Annabelle* y *Jeannette*. Un tango del flautista José Fuster, grabado por el cuarteto Espósito y titulado *El Tano*, no está dedicado a éste, sino a otra persona...

Quienes dejaron testimonios, su éxito en Europa y sus grabaciones, hablan de la calidad interpretativa de Genaro Espósito, que puede apreciarse en sus solos de los discos, destacándose los graves de la mano izquierda, que fueron proverbiales. Sus orquestas suenan muy bien, y distintas de otras de la época, lo que revela un mayor ajuste en la interpretación y orquestación. Si bien no se estableció como maestro ni puso academia, según se afirma, tuvo algunos discípulos ocasionales y sobresalientes en Anselmo Aieta y Ricardo Brignolo.

## Juan Carlos Bazán

Juan Carlos Bazán, "El Gordo", de enorme estatura, seguramente es el más famoso clarinetista de la Guardia Vieja. Ya se mencionaron sus primeras actuaciones al lado del "Pibe Ernesto". De esos primeros años, debemos destacar también su actuación en el trío formado con Roberto Firpo al piano y Francisco Postiglione en violín. Hacia 1910 actuaban en el famoso "Velódromo" de Palermo. Es allí donde Bazán, para atraer a la enorme concurrencia que rumbeaba para lo de Hansen, creó su célebre llamada de clarinete —semejante a la usada por Villoldo en su tango *Chiflale que v'a venir*—, llamada que hacía desviar a muchos concurrentes. Como esta treta diera excelentes resultados, el dueño de la competencia, entonces un italiano de apellido Giardini, suprimió la causa de sus desvelos contratando a los músicos del "Velódromo" con una paga mayor. Esas notas mágicas le inspiraron a Bazán su tango *La chiflada*. A éste pueden agregarse, para completar la exigua lista de sus tangos: *Pampa* (que sería el primero, de 1904), *La timba, La Vasca, Palais de Glace, Club Pueyrredón, La bolada, Bota de potro, Filito, El chiquilín, Mamita, Pétalos, Cotillón, Tu imagen, Talando, La bruja* y *El brujo*, éste con letra de Enrique Carrasquilla Mallarino, con el que obtuvo el Primer Premio del Concurso del Disco Nacional de 1926. Otras partituras: *Casi... miro, Congreso, María Amalia, Pucho, Qué le vas hacer, El Pampa, El pebete, Tirá la cadena* y *Bar Maipú*.

Bazán, nacido en 18.. en el barrio de la Concepción

y criado en el de San Telmo, cursó sólo la escuela primaria y estudió música hasta la edad de 13 años. Después debió ganarse la vida como tipógrafo, pasando por los talleres de "La Prensa", "El Porteño", "La Razón", "Campo y Sport", periódico de corta vida, tras lo cual comenzó a explotar su condición de clarinetista. Después de sus actuaciones con Ponzio, en los años de ausencia de éste, volvió primero a su oficio de tipógrafo, pero luego ingresó a la orquesta de Roberto Firpo y, finalmente, tuvo conjuntos propios con los que actuó especialmente en compañías teatrales. Circunstancialmente intervino en grabaciones de otras orquestas. Ya se dijo que en el 32 y 33 volvió a actuar con Ernesto Ponzio en El Nacional. Después de la muerte de éste intervino en algunos conjuntos que dejaron placas grabadas. Falleció el 9 de mayo de 1936.



El más cotizado clarinetista de la Guardia Vieja: **Juan Carlos Bazán,** "El Gordo". En distintas épocas, siendo gran compañero del "Pibe Ernesto", **integró con éste varios conjuntos. Grabó dúos con Firpo en el piano.**

## José Martínez

Pianista, compositor y director, apodado "El Gallego", por lo cual todavía algunos "historiadores" del tango lo dan por español... Volvemos a transcribir sus propias palabras: "Llevo un apellido español y nada más... En la guía telefónica lo pueden encontrar... Con decirles que mis padres, mis abuelos y mis bisabuelos son argentinos...". Nació en la parroquia del Socorro el 28 de enero de 1889. No hay duda que se trata de una figura importante, por su intervención como pianista en la evolución de la orquesta típica y por sus grandes tangos.

En 1905 habría comenzado a estudiar intuitivamente la guitarra. "Cursé hasta el tercer año del bachillerato, teniendo que abandonar los estudios para emplearme en una escribanía, pues necesitaba ganarme el puchero... Allí estuve durante tres años (con 60 pesos mensuales)... Jamás estudié música. Aprendí el piano en casa de unos amigos del barrio, de oírlos tocar a ellos. Fue poco antes de dejar la escribanía... porque me sentía atraído por la música, con la que seguí ganándome la vida...". Debutó como pianista en un trío que completaban Julio Doutry "El Francés", en violín, y José Felipetti "Natalín", en bandoneón. Esto ocurrió en 1910, en un café de la calle Centroamérica (Pueyrredón). Cuando pasaron al "Café de los Loros" (Corrientes y Medrano, así llamado por los uniformes verdes de los conductores del tranvía Lacroze que paraban allí), en 1911, Filipetti había sido reemplazado por Augusto P. Berto, quien se erigió en director. Después, como cuarteto, pues se había

agregado la flauta de Vicente Pecci, actuaron más al centro, en el Bar Castilla, Corrientes 1265... "Gustábamos mucho. Un año más pasó. Volvimos entonces a Corrientes y Medrano... Pero ya Doutry no nos acompañaba. Lo había reemplazado Francisco Canaro, que fue quien me escribió mi primer tango. *Pura uva*, en el año 1912..." (El flautista, según Canaro, sería José Fuster. El tango grabado por Greco al año siguiente, fue editado por la firma Balerio y llevaba la dedicatoria a Augusto P. Berto y Francisco Canaro, compañeros del autor). Por Corrientes y Medrano había otro café, el de Canessa, donde ya se formó el "Quinteto Augusto", en el que vuelve la guitarra a unirse con el piano como instrumentos rítmicos: Berto (bandoneón), Martínez (piano), Doutry (violín), Luis Teisseire (flauta) y Domingo Salerno (guitarra). Es decir, habían sido reemplazados Canaro (que se fue a tocar con Greco) y Vicente Pecci...". Allí estuvimos hasta 1916, en que me separé de Berto... y me fuí al cabaret 'Royal', hoy Ta-Ba-Rís, con Arolas, a reemplazar a Bardi... Al cabo de medio año, un poco cansado de tanto trajín, me empleé en la casa Bunge y Born como recibidor de cereales. Pero una vez que pasó la cosecha, no aguanté más. La música me tiraba de nuevo. Formé un terceto con "El Pibe de la Paternal", Osvaldo Fresedo y Rafael Rinaldi (violín), debutando en una de las llamadas 'ollas populares', que quedaba en Viamonte y Larrea..." (Se trataba de una 'academia de baile', a diez pesos la pieza bailada). Cuenta Canaro, con respecto a su actividad en 1915: "Al independizarme de Vicente Greco, formé un terceto con José Martínez como pianista y Pedro Polito en el bandoneón. Con este flamante conjunto debuté en el Teatro Olimpo, situado en la calle Pueyrredón Nº 1461, en el que habían actuado años antes varios elencos nacionales de comedia... sala

LA TORCAZITA

Tango

para Piano por

JOSÉ MARTINEZ

Carátura de la partitura del tango **La Torcazita**, de José Martínez "El gallego", dedicado a Rosa Soto.

transformada en Academia de Baile, donde se abonaba diez centavos por pieza para bailar y, al efecto, la empresa, para dar mayor ambiente a su finalidad, tenía contratadas varias bailarinas... Concurría con suma frecuencia un personaje que ya gozaba de cierta popularidad: Benito Bianquet "El Cachafaz". Después de actuar en otros salones salones aceptaron una tentadora oferta del cabaret "Montmartre". En el Olimpo, dice Pirincho, "el amigo José Martínez hizo el tango *Canaro*, que me dedicó como testimonio de gran amistad y tuve mucho suceso a fines del año 1915; tanto se difundió por todas partes, que vino el empresario del viejo teatro Politeama, de Santa Fe, para contratarme para amenizar los bailes de Carnaval en dicha sala...". Por lo visto, el tango de Martínez hizo mucho por la popularidad de Canaro... Todavía actuaron en otro salón de baile de la calle Nueva Granada y en el salón de la sociedad "Patria e Lavoro", ubicado en la calle Chile casi esquina Entre Ríos, donde, "como en todos los lugares danzantes, también se producían las clásicas trifulcas...". Aceptaron una "tentadora oferta" del cabaret "Montmartre", Corrientes al 1400. "Allí debutamos con un cuarteto que integrábamos —dice J. M.— Osvaldo Fresedo al bandoneón, Francisco Canaro al violín, un español, a quien lo conocíamos por José únicamente, y yo. El cuarteto se llamaba Martínez-Canaro, pero luego, de común acuerdo, formamos una orquesta que se llamó Francisco Canaro, y con este nombre volvimos al Royal...". Pirincho, al hablar de los éxitos obtenidos en 1916 en el Politeama de Rosario y en otra confitería de esa ciudad, agrega: "Tuve que aumentar mi orquesta elevándola a quinteto, el cual quedó constituido por José Martínez al piano, Pedro Polito en bandoneón, Rafael Rinaldi segundo violín, yo como primer violín, e intercalé a Leopoldo Thompson como contrabajo, y con

esto quedó consagrado para el futuro el contrabajo en la Orquesta Típica...". Martínez omite esta actuación en las ya citadas declaraciones. Más adelante Canaro dice con respecto a Fresedo: "me hice muy amigo de él a raíz de haber trabajado conmigo en uno de los bailes de Carnaval en el Politeama de Rosario." Canaro y Martínez actuaron en el cabaret "Montmartre" con mucho éxito de público y "revolucionando el ambiente", junto a Polito, Fresedo, Rinaldi y Thompson. Pasan a actuar nuevamente en el "Royal Pigall" de la calle Corrientes (encima del "Tabarís"), cuando la orquesta de Roberto Firpo pasa al "Armenonville", que pertenecía al mismo empresario. Aquí la orquesta, según Canaro, estaba constituida así: él en violín y, de segundo violín, ¡Ernesto Ponzio!; Fresedo como primer bandoneón y Juan Canaro segundo; Martínez al piano y Thompson en contrabajo. Fue una temporada veraniega consagratoria para su orquesta.

En 1917 se fusionan con la orquesta de Roberto Firpo para llevar un conjunto grande y sonoro al Teatro Colón de Rosario, durante los carnavales. De esta manera, José Martínez hacía dúo de pianos con Roberto Firpo. Los bandoneones eran: Arolas, Fresedo, Polito y Juan Deambroggio "Bachicha". Violines: Canaro, Agesilao Ferrazzano, David Rocatagliata, Doutry y Scotti. El clarinete de Juan Carlos Bazán, la flauta de Alejandro Micchetti y el contrabajo de Thompson. En el 18 repitieron esta experiencia, con algunas variantes en el conjunto.

La Orquesta Típica Francisco Canaro ocupó la temporada oficial del "Royal" en 1918 y actuó asimismo en el "Armenonville". Fue el año en que cayó nieve en Buenos Aires y el año de fundación de la sociedad de compositores... En ese año, también, se separó José Martínez, después de cinco años, de Canaro... Éste expresa en su libro "la lamentable baja" (Martínez fue reemplazado

por Luis Riccardi) y agrega que los muchachos de la orquesta protestaban, pues "notaban el cambio y echaban de menos el típico compás de Martínez . . .".

"El Gallego" formó un cuarteto con Luis Petruccelli en bandoneón y dos violines: Antonio Buglione (el autor de *La Maleva*) y Arturo Abruzzese, presentándose en el salón "Parisina", Avenida de Mayo al 400, donde luego estuvo el "Ba-ta-clán". Al hall de este teatro volvería en 1921, con los bandoneonistas Rafael Rossi y Enrique Pollet. También estuvo un tiempo con él Pedro Maffia y, con distintas formaciones, pasó por el "Palais de Glace", el "Abbey" (Esmeralda al 600) y la glorieta "El Tapón" (Victoria y Entre Ríos). En 1921 comenzó su actuación en compañías teatrales, pues en las representaciones de sainetes se había impuesto la presentación de cuadros de cabarets con orquestas típicas. En 1921 está con la compañía Vittone-Pomar, y en el sainete de Manuel Romero "El Gran Premio Nacional", se incluye su tango *Polvorín*. Al año siguiente, con letra de Romero, fue grabado por Carlos Gardel. La compañía y la orquesta pasó al teatro Urquiza, de Montevideo, donde José Martínez aumentó su orquesta con nueve bandoneones y 22 músicos en total, para amenizar los bailes carnavalescos en la misma sala. "Aquí también actué con Arata-Simari-Franco, en el Smart, con Morganti-Gutiérrez, en el Maipo, etc. . . .". Por los años 23 al 25 llevó su orquesta por el sur y entre sus músicos figuraron Vicente Fiorentino, violinista, el hermano de éste, Francisco Fiorentino, bandoneonista, que con la orquesta Martínez comenzó sus incursiones como vocalista y que se consagraría como el mejor cantor de Aníbal Troilo. (Existen grabaciones de una orquesta de José Martínez, en Columbia, 1920).

José Martínez dejó de actuar en 1927 y hacia 1930 anunció que iba a formar de nuevo una orquesta, pero los

tiempos no estaban para eso, ni tampoco su salud... Trabajó como empleado de la Casa Dreyfus y falleció el 28 de julio de 1939.

De 1915, como el citado *Canaro*, es también su tango *Expresión campera*, "conocido en el ambiente por "El golpecito", porque en la tercera parte el contrabajo golpeaba con el arco sobre las cuerdas... Este tango me lo escribió Arolas...". El primero, de 1912, ya se dijo, fue *Pura uva*. Además compuso: *El matrero* (1919), *Pablo* (1920), dedicado a Pablo Podestá; *La torcacita*, *El palenque*, *El cencerro* (que, como a *El matrero*, a estos tres le puso letra Francisco A. Lío). *Carbonada* (letra de Francisco Brancatti), *De vuelta al bulín* (letra de Pascual Contursi), *Lepanto*, *Yerba mala*, *Pedacito de cielo*, *La provincianita*, *El cofrecito*, *El acomodo*, *El pensamiento*, dedicado a Samuel Castriota, con letra de Francisco García Jiménez y *Madrecita de Pompeya*, con letra de Francisco Laino. En colaboración con Antonio Buglione: *Cleopatra* y *Olivero*.

Otras partituras: *Punto y coma*, *Tengan paciencia*, *Marianita*, *La indiada*, *La gauchita*, *La correntada*, *El ombú*, *El termómetro*, *El estudiante*, *El del gabán azul*, *Samuel* (dedicado a Castriota), *La Pampita* y *Tristeza criolla*.

## Augusto P. Berto

Berto: otro de los grandes del tango que, como Firpo, Bardi, Di Sarli y Cobián llegaron de pagos sureños... Nació en Bahía Blanca el 4 de febrero de 1889. Trasladado con sus padres muy niño a la capital, ya a los once años se inició como ayudante de pintor de brocha gorda. Como su familia mejoraba en su situación, inició sus estudios musicales y supo ejecutar tanto en violín como guitarra o mandolín. Pero finalmente se quedó con el bandoneón. Paralelamente, ya trabajaba como pintor, y, conchabado en los trabajos del Palacio del Congreso, conoció a otro muchacho pintor que tocaba el violín: Francisco Canaro. Éste recuerda en su libro: "Actuamos juntos en el café Venturita (Triunvirato y Serrano), completando el trío Domingo Salerno (guitarra). El palquito de la orquesta estaba colocado muy alto y el techo era demasiado bajo. Lo cierto es que de pie, con el violín debía adoptar posturas incómodas, pues el arco tropezaba con el techo. Actuamos luego en Corrientes casi esquina Medrano, sitio ubicado al lado de la estación de tranvías Lacroze. De trío aumentamos a cuarteto, se nos agregó el flautista José Fuster. Posteriormente, Berto, desvinculado de nosotros, se presentó al frente de cuarteto propio en el café "La Oración" (Corrientes al 1000). Le acompañaban: Peregrino Paulos y Julio Doutry (violines), Luis Teisseire (flauta) y José Sassone (piano).

Previamente a estas actuaciones, en 1904, como violinista, ocupó un puesto en una orquesta que actuó en los carnavales en el centro "Los Defensores de Villa Crespo".

Al año siguiente fue cuando descubrió el bandoneón y actuó con José Scot que, según el mismo Berto, fue el primer bandoneonista que conoció y que además se ganaba la vida como matarife. En 1906 compone su primer tango, que once años después editará con el título de *La payanca*. Conoció también a Domingo Santa Cruz y otros bandoneonistas. Recibió lecciones de José Piazza. Su primer fuelle lo compró por ciento veinte pesos, gracias a un adelanto que le diera la empresa de pintores para la que trabajaba. Formó un trío y actuó en el café "Feminista", de la calle Pueyrredón.

En el cuarteto citado, hubo cambios: el pianista fue José Martínez, el violín José Bonano y la guitarra de Domingo Salerno. También tuvo como flautista en otra ocasión a Vicente Pecci. Tuvo otras actuaciones en el café "Castilla", de Corrientes 1265, en el ya citado "La Oración" (y escribió un tango con ese título), en el Teatro Apolo para la compañía de Roberto Casaux (1913), en los bailes de carnaval del Teatro Nacional (1914) y en los del Politeama (1915) y en el café "Central" de Avenida de Mayo en 1917. También actuó en el exterior: en 1926 en Madrid y París acompañando a la compañía de Camila Quiroga con una orquesta y, años después, él mismo declaró en la revista "Caras y Caretas": "Paseamos en triunfo el tango por Chile, Colombia, Venezuela, América Central, Méjico y Estados Unidos." En Nueva York actuaron en el Manhattan Opera House. Se trataba de un trío que Berto integraba con Roberto Tacchi en piano y Remo Bolognini en violín. (Este maestro se quedó definitivamente en Nueva York, donde tuvo una magnífica carrera como primer violín de orquesta sinfónica). "Nuestras ejecuciones pueden considerarse casi triunfales, pues, caso excepcional, hasta se nos aplaudió; inolvidable por tratarse de una sala de tal renombre...".



El Quinteto de Augusto P. Berto en 1913, con Julio Doutry (violín), Luis Teisseire (flauta), Berto (bandoneón), José Martínez (piano) y Domingo Salerno (guitarra).

Con el llamado "quinteto Augusto" (Berto, Teisseire, Bonano, Salerno y Martínez) realizó una serie de grabaciones para la marca de discos "Atlanta", grabaciones hoy históricas, de gran calidad e interesante repertorio de la época (1913). Después, con la denominación de "Orquesta Típica Berto" grabó para otras marcas, entre ellas, "Columbia" y "Víctor". No tenemos noticias de que haya grabado con sus orquestas de los últimos años, ya en tiempos de la grabación eléctrica, pero sí sabemos que en una de esas orquestas incorporó a un cantor principiante que se llamaba ¡Ángel Vargas!

Este gran maestro del bandoneón, que publicó un método de ejecución para ese instrumento, falleció el 29 de abril de 1953.

Sus tangos, además del famoso *La payanca*, se titulan: *Don Esteban, Recóndita, La camorra, La Oración, La biblioteca* (al cual le puso letra Contursi), *Matilde, Belén, Caballo de bastos, Genny, ¡Qué bronca!, ¡Qué dique!, Cómo me gusta, "Fray Mocho", El noctámbulo, Calandria* (homónimo del de Teisseire), *De pura yerba, Elenita, Mitad y mitad, Flora, La cruz del recuerdo, El gauchito, El periodista, Azucena, Humita, No interesa, Papa en puerta, Angelina, Queja gaucha, Cuentos andaluces, Curupaity, Temple gaucho* y otro gran éxito con letra: *¿Dónde estás corazón?* Valses: *Penas de amor, Flores que nacen* y *Sueño azul*. Una marcha *A Sarmiento*, y un estilo: *El Quirquincho*. Otros tangos: *De la vida milonguera, El ternero, La paisana, El trotador, El 7º, El sauzal* y *La telefonista*.

## Arturo de Bassi

He aquí una personalidad cuyo talento se ha prodigado en nuestro teatro y en nuestra música ciudadana: don Arturo Vicente de Bassi. Un autor de tangos que gozó de gran popularidad, la que se ha proyectado hasta hoy sólo con tres de sus composiciones más famosas: *El caburé*, *La catrera* y *El incendio*. Pero, detrás del brillo de estas tres gemas en dos por cuatro, se halla una larga serie de títulos y una serie de obras para la escena, que colocan a don Arturo de Bassi en un primerísimo lugar, no sólo por la cantidad, sino por la calidad, por su aporte de jerarquía que apuntaló a nuestra música popular. Porque se trataba de un inspirado artista y un músico muy preparado. Siempre supo agradecer la suerte de haber pasado sucesivamente por las manos de eficaces maestros: en primer lugar, su padre, don Cayetano de Bassi, italiano, director de bandas, que a la temprana edad de seis años lo inició en el estudio del piano; luego, el maestro Mateo Sanmartino, con el que amplió sus estudios teóricos y de clarinete y a quien le dedicó, a los trece años, su primera composición, la polca titulada *Mi amor es tuyo*. Completó sus conocimientos técnicos con el maestro José Strigelli, y luego, en la práctica, mucho le debió también a don Antonio Reynoso, bajo cuya batuta comenzó a actuar como clarinetista en la orquesta del Teatro Apolo, para la compañía de los Podestá. Su primer tango, de 1903, dedicado a su tío Basilio de Bassi, lo tituló *Ma qui fú* que, según el dibujo de su carátula, se refiere a la expresión

de un itálico vendedor de frutas ante un grupo de pilletes que le han "caloteado" su mercadería.

Arturo Vicente de Bassi había nacido en nuestra Capital (barrio de la Recoleta), el 2 de abril de 1890. Pertenecía a una familia de músicos, y también lo fueron sus tres hermanos, de los cuales Antonio fue el que más se destacó. Paralelamente a su producción tanguera, Arturo desarrolló una brillante carrera como hombre de teatro, que se inició, como hemos dicho, al lado del maestro Reinoso en 1905. Después llegó a ser director de la orquesta de la compañía de Jerónimo Podestá, en gira por el interior, y en condición de tal volvió al Apolo con don Pepe Podestá.

Inició su colaboración como compositor para la escena nacional en 1908, primero poniendo música a una zarzuela de Florencio Iriarte titulada *¡A Córdoba!* y luego a *La cantina*, de Alberto Novión, que había iniciado su carrera estimulado por los triunfos de su primo, el autor anteriormente nombrado. *La cantina* fue estrenada en el Teatro Argentino por la compañía de Florencio Parravicini el 7 de setiembre de 1908. Un año después, De Bassi pone música a un sainete de Juan José Pellerano, *La Criolla*, estrenado en el Teatro Olimpo por Jerónimo Podestá.

De 1911 data la vinculación de Arturo de Bassi con Roberto Lino Cayol, cuando presentan al concurso del Teatro Nacional, dirigido por Pascual Carcavallo, el sainete lírico *El Caburé*. Le tocó a esta obra el segundo premio, aunque según la opinión del público debió otorgársele el primero. En el jurado, en principio, se produjo un titubeo originado por el título; para aclararlo se requirió la opinión del Dr. Holmberg, entonces director del Jardín Zoológico, quien se refirió a las características de ese pájaro de las selvas del norte, carnívoro y con un estridente

chillido. Los autores habían querido dar ese calificativo a un Don Juan porteño, y el tango del mismo título, que se difundió rápidamente, también hizo popular el pintoresco apodo. (El tango *El Caburé*, dedicado a Cayol, no pertenece a la partitura de la pieza homónima).

El binomio teatral De Bassi-Cayol obtuvo una sucesión de éxitos significativos: El debut de *La Piba, La perra vida* y *El alma del tango*. Arturo de Bassi colaboró también con estos otros autores de nuestra escena: José González Castillo, Ezequiel Soria, los ya citados Iriarte y Novión, Francisco E. Collazo, Alberto Vaccarezza, Luis Bayón Herrera, Pedro E. Pico, Florencio Chiarello, Ivo Pelay, Mones Ruiz, Alberto Weisbach, De Paoli y Osés. Alrededor de 1915 colabora con la actriz Lola Membrives, que por entonces destacábase como cultivadora de la tonadilla y de los cuplés, además de haberse destacado ya como eximia intérprete de comedias argentinas y españolas. De Bassi escribe para Lola Membrives, además de dirigir su orquesta acompañante en algunas ocasiones, cuatro de sus graciosas creaciones: *Rosita la chacarera, Te juiste con la pueblera, El palco del Colón*, y la más popular, *La chismosa*. Dirigió orquestas, banda y rondalla para los discos "Atlanta", en los que también registró dúos suyos con varios actores y actrices.

En 1925 Arturo de Bassi pasó a ser director artístico del Teatro Maipo, después de haber ingresado a él como director de la orquesta, a pedido de Cayol, fallecido en 1926. Como director de orquesta De Bassi también se desempeñó en los teatros San Martín, para la compañía Arata-Simari-Franco, y en el Buenos Aires, para la de Muiño-Alippi. Después se prodigó en una intensa labor como empresario de las salas Apolo y Porteño, que lo obligó a hacer viajes a Europa en busca de novedades en números artísticos.

Pero volvamos a su labor musical y retrocedamos al año 1905, en que da a conocer el tango titulado *El incendio* que, según una referencia recogida por Bates, habría sido estrenado por la orquesta de aquel famoso lugar que se llamó "El Pabellón de las Rosas", cuando todavía era un restaurante. Según otras versiones, *El incendio* habría sido dado a conocer por el maestro Reynoso en el Apolo. Lo cierto es que, como el mismo Bates recuerda, "el revuelo producido por el tango de Arturo... tuvo la virtud de hacer olvidar a todos los demás que habían aparecido por entonces".

Es preciso señalar en el tango *El incendio* —por supuesto, musicalmente superior a muchos de su época—, la influencia de los estudios musicales de De Bassi al lado de maestros que, como su padre, Strigelli, directores de bandas, y de Sanmartino, especialista en fanfarria, que lo guiaron en sus conocimientos de los instrumentos de viento. Además, sus primeras obras están pensadas para esas orquestas teatrales de entonces y, tal vez, para ser notas iniciales alargadas de los tangos de Aróstegui *El incendio* se inicia con el toque de llamada de los bomberos, entrada que podría compararse, como efecto, a las de *La chiflada* o *Chiflale que v'a venir*, algo cercanas a las notas iniciales alargadas de los tangos de Aróstegui *El Cachafaz* y *El apache argentino*, compases muy aptos para popularizarse, porque se adaptan perfectamente al instrumento natural del porteño que es el silbido... Adecuadas para un instrumento de viento —flauta en los cuartetos o tríos—, también resultarían de agradable modulación en el bandoneón...

Impulsado por el éxito de *El incendio*, Arturo de Bassi intentó por ese camino otras felices creaciones, que incluyen característicos toques militares, como los que aparecen en *El recluta* y *Alto el fuego*, o de la policía, co-

mo en el titulado *Auxilio*. Este último, que siguió a *El incendio*, data de 1906, y le deparó a su autor otra gran repercusión popular; entonces sus tangos comenzaron a ser recogidos por las primitivas orquestas típicas. Esta labor, pues, se desarrollaba paralelamente a su colaboración teatral. En 1908, precisamente, decide presentarse con una pieza, en la que había puesto gran inspiración, al concurso de tangos organizados por el popular diario "Última Hora". Pero no figuró para ninguno de los premios, cosa que en principio llamóle la atención a él mismo y a sus amigos, lo que pronto llegó a ser comentario popular... El autor decidió entonces publicar de inmediato el tango, titulado *La catrera*, en cuya carátula aclaraba: "Tango no premiado en el Concurso de 'Última Hora' ". Esto llamó la atención, y mucho más cuando comenzó a difundirse el tango, que pronto fue uno de los favoritos, mientras que aquellos que habían sido premiados no alcanzaron la fama de éste e iniciaban su camino hacia el olvido...

No hay duda que Arturo de Bassi contribuyó en mucho a la jerarquía y al enriquecimiento estético del tango y que, en cualquiera de sus obras, como bien lo dice Bates, "se encontrarán no sólo valores suficientes como para justificar la popularidad alcanzada, sino que, técnicamente hablando, son páginas perfectas, las mejores logradas dentro de nuestro ritmo, las que más contribuyeron a levantar el nivel artístico de la música popular argentina." Caso curioso el de este compositor, agreguemos, que pocas veces surge entre los nombres de los grandes compositores de la Guardia Vieja, cuando se trata de hacer citas, estando entre los primeros y mejores, aunque siguen ejecutándose sus tres obras maestras *—El incendio, El caburé* y *La catrera—*, sin que se piense demasiado en él.

En 1935 decidió retirarse de sus intensas actividades

musicales y teatrales, sobre todo por la iniciación de una dolencia cardíaca, y se desempeñó como empleado público. Por Radio Belgrano y con la colaboración de Sebastián Piana, intentó en 1933 una revisión del repertorio de sainetes líricos. Falleció de un síncope cardíaco, el 18 de junio de 1950, despu;s de haber felicitado, y agradecido, por la mañana, al maestro Carlos di Sarli, pues la noche anterior había ejecutado por radio su magnífica versión de *El incendio* . . .

A los títulos ya mencionados debemos agregar: *La pebeta, La chiquita, Don Pacífico, El querendón, El romántico, El neurasténico, Chajá, La amansadora, Qué hubo de haber habido, Mordele la cola al chancho, Minestrón* (sobre un tema de canzonetta), *Qué rana para un charco, Mangiá, mangiá, papirusa, Mosquito, Resaca, Maruca, "L.C."* (Ladrón conocido), *El dormilón, El anzuelo, Rum Rum, Barro blanco, Nostalgia, La maravilla, Araca, qué perra vida*, etc. Con respecto a algunos otros, Juan Silbido da estas referencias: *Manón*, de 1933, era uno de sus preferidos; *Mangiá, mangiá, papirusa* y *Munyinga*, los escribió mientras residía en Córdoba; *Tacañazo* y *El compadre* fueron escritos en 1950, los últimos, que permanecieron inéditos.

## David "Tito" Roccatagliatta

Los conocedores que saben sentir el tango, casi sin excepción, tienen a este violinista como el más importante de la Guardia Vieja, no porque poseyera una técnica excepcional, sino porque sabía adaptar su instrumento a su manera de sentir el tango. No era, pues, un violinista que buscaba la perfección, sino los matices que con el arco y las cuerdas podían darse a la música porteña. Por eso, como dándole un título de honor, los sabios tangueros lo llaman simplemente: "Tito".

Gracias a una comunicación (Nº 572) de la Academia Porteña del Lunfardo, firmada el 5/4/73 por el investigador Raúl F. Lafuente, nos enteramos que David Roccatagliatta nació en Buenos Aires el 30 de enero de 1891 y falleció en la misma ciudad el 7 de octubre de 1925. Los datos más precisos sobre su vida y obra fueron publicados por el Instituto Argentino de Estudios de Tango.

Se supone que tuvo buenos maestros en sus estudios y que pudo iniciarse en orquestas de otros géneros. Pero ya llamado por el tango, en 1908, o sea, a los 17 años, se une en un trío con Roberto Firpo y Juan Carlos Bazán, que actuaban en algunos lugares de Palermo. En 1909 toca en un cuarteto con Eduardo Arolas. Tal sería su iniciación tanguera: ¡primero con Firpo, luego con Arolas! En 1910 está otra vez con Bazán en el Café Oriental, y con ellos: Arturo Bernstein (bandoneón) y Pedro M. Ramírez (piano). Con este último, "Tito" pasa al Bar Iglesias (calle Corrientes). En 1912 graba con la "Orquesta Arolas" para

el sello "Polifón", con Vicente Pecci (flauta) y Emilio Fernández (guitarra).

En 1913 Roccatagliatta está en un trío con Roberto Firpo y Genaro Espósito; luego, en el mismo año, se presenta en el "Armenonville" y en el Café "El Estribo" (Entre Ríos 763-67), con Firpo y Arolas. El conocido aviso de propaganda de ese café ("donde puede escuchar todas las noches de 8 a 12 p.m. y los domingos de 5 a 7 p.m. matinée las últimas novedades criollas y extranjeras") dice: "Donde encontrará una ejecución agradable y sólida, cuenta con el mejor elemento de los ejecutantes criollos; aquí toca el popular y conocido pianista señor ROBERTO FIRPO, el conocido Rey del Bandonión señor EDUARDO AROLAS y el célebre violinista criollo TITO ROCCATAGLIATTA, y con el fin de satisfacer al público y pueda escuchar lo que le sea del agrado, he combinado en otra forma los pedidos; todas las personas que deseen escuchar una pieza no tiene más que hacerle el pedido al mozo y éste lo remite a la caja; los pedidos son atendidos por el dueño y los tocan por el Nº que les corresponden. EL DUEÑO."

Al año siguiente, 1914, se retira Arolas, lo reemplaza Juan Deambroggio y se suma la flauta de Alejandro Micchetti. Ésta fue la base de la Orquesta Típica Firpo, quien en 1915 agrega un segundo violín: Agesilao Ferrazzano. De esta manera se impone una nueva modalidad de ejecución con respecto a los violines: dejan ya de sonar al unísono y se escuchan pizzicatos, cantos y contracantos. Sigue "Tito" con Firpo, pero colabora otra vez con Arolas para grabar los discos "Tocasolo"; se trata de un cuarteto con el guitarrista Ramírez y el flautista Luis Astudillo.

Como es sabido, las orquestas de Firpo y Canaro, para tener mayor sonoridad y actuar en los bailes de Carnaval en el Teatro Colón de Rosario, se unen en 1917, y allí están Roccatagliatta y Ferrazzano con sus violines, en fila con

Canaro, Doutry y Scotti. Los bandoneones son Fresedo, Polito, Deambroggio y, según el "afiche" de la época, Eduardo Arolas, que figura en lugar destacado, lo mismo que el nombre de David Roccatagliatta, repetido aparte, al lado de la foto de Arolas, además de figurar en su propia foto. Los pianistas eran Firpo y Martínez. Y por último: Bazán en clarinete, Michetti en flauta y Thompson en contrabajo. El anuncio de esta gran "Orquesta Típica Criolla" de 1917 es para "6 grandes bailes de disfraz 6", con un repertorio de "200 tangos" y un "Concurso de tangos y de disfraz con valiosos premios". También menciona la inclusión de "triángulo, matraca, panderetas, castañuelas, batería, etc." (?) En sus memorias, Canaro menciona también como bandoneonista a Minotto Di Cicco. Esta experiencia se repitió con éxito en 1918.

Paralelamente, el conjunto de Firpo actúa en 1917 en Montevideo (Bar Chichilo y Confitería La Giralda) y en Buenos Aires (Palais de Glace y Bar Iglesias). Después "Tito" deja a Firpo (siendo reemplazado por Cayetano Puglisi, pasando Ferrazzano a ser primer violín), y nuevamente se une a Eduardo Arolas. El pianista es el joven Juan Carlos Cobián. Actúan en un cabaret de la calle Corrientes al 1400 (Montmartre), en el de Esmeralda al 500 (L'Abbaye) y en otro de Suipacha al 400 (Fritz). Tienen un mes de actuación en la ciudad de Córdoba (Café Las Delicias). A fines del año 17, Arolas se aparta de sus compañeros y ocupa su lugar Osvaldo Fresedo, "El Pibe de la Paternal". Se dice que en este corto período al lado de Arolas, "Tito" comenzó a llevar una vida más descuidada, haciéndose más afecto a las bebidas alcohólicas...

El trío denominado "Fresedo-Tito-Cobián" actúa en "L'Abbaye" y en el 18 en el "Armenonville" y graban discos para el sello "Télephone". En estos, tal vez por necesidad técnica, Cobián toca la guitarra. El trío adquiere

nombradía, pues es muy solicitado para animar bailes "bacanes". Fresedo se separa y Cobián decide una nueva formación con Ricardo Brignolo en bandoneón y Ferrazzano de segundo violín. Una vez más actúan en "L'Abbaye".

En 1919 la firma "Victor", para competir con otros sellos en el renglón tango, selecciona tres músicos: Osvaldo Fresedo, Tito Roccatagliatta y Enrique Delfino, y los hace viajar, a mediados de 1920, a Estados Unidos. Allí le agregan un segundo violín y un contrabajo, para grabar discos en los estudios de Camden (Nueva Jersey), con la denominación de "Orquesta Típica Select". Durante tres meses grabaron cincuenta temas y cobraron 5.000 dólares cada uno. Se comenta que algunos solos de Fresedo o de Delfino fueron registrados porque Tito no se hacía presente en el estudio debido a algún exceso alcohólico... En esta serie de grabaciones figuran dos tangos de Tito Roccatagliatta: *Don Eduardo* y *La Gallega*.

De regreso en Buenos Aires, el trío se amplía con Agesilao Ferrazzano, denominándose "Cuarteto de Maestros", de actuación en el cine Capitol, del cual se separa luego Delfino, siendo reemplazado por Cobián. Fresedo se hizo cargo de la conducción y luego formó la orquesta que grabó para la Víctor (Fresedo y Alberto Rodríguez, bandoneones; Tito y Manlio Francia, violines; Cobián, piano; Leopoldo Thompson, contrabajo). También actuaron en el Abdullah Club, a veces con el agregado del saxofonista Francisco Ortega para piezas de otros géneros.

En 1922 Juan Carlos Cobián con Tito se apartan de Fresedo y forman un trío con el bandoneonista Luis Petruccelli. Al año siguiente y en el 24, Tito Roccatagliatta, con la salud ya muy quebrantada, actuó en la orquesta del bandoneonista Antonio Scatasso, y con el pianista de dicha orquesta, Fidel del Negro, escribió su último tango: *La*

*vida.* Y al poco tiempo... su muerte. Según una versión, por un exceso de droga...

La lista de los tangos de Tito Roccatagliatta, breve, se completa con: *Elegante papirusa, Buenos Aires tenebroso* (grabación Telephone de Fresedo-Tito-Cobián), *Firpito* (dedicado a Firpo y grabado por la orquesta de éste en Odeón) y *Petit écurie.*

# RICARDO GÜIRALDES Y EL TANGO

por

SILVESTRE BYRÓN

Su nombre hace dar un paso atrás. Ricardo Güiraldes. Más conocido por su "Don Segundo Sombra" que por su estética y su filosofía renovadora, esclarecedora. Quiso (no lo dejaron) darle a la cultura criolla una impronta que la eleve, la madure. Cultivó el tango —Victoria Ocampo lo cuenta— y dejó textos memorables. Lo suficiente para que "dejemos gritar a los exagerados".

## Don Ricardo, báilese un tango

—¿Qué era Buenos Aires a fin del siglo XIX? La Gran Aldea. ¿Y las estancias? Enormes extensiones de tierra, casi desiertas, con ganado, sembrados, algunos ranchos dispuestos, la casa de los dueños, eucaliptos, galpones, molinos, peones con traza de gauchos. Así recuerdo a San Miguel y La Rabena. Supongo que La Porteña no sería muy distinta.

Esta es la evocación que hace Victoria Ocampo de las estancias de entonces. En ellas veía "solamente de lejos" cómo esquilaban los carneros, marcaban la hacienda, domaban un potro y "cuando golpeaban por el campo entre los cardos de flor azul, cuando traían las bolsas de galleta". Allí estaban los "peones-gauchos"; entre ellos, Ricardo Güiraldes.

Había nacido en Buenos Aires, el 13 de febrero de 1886, en la casa de los Guerrico, sus abuelos paternos, en la Corriente angosta. Al año y medio lo llevan a París y vuelve en 1890.

—El cambio —señala Victoria— es brusco entre St. Cloud y San Antonio de Areco, y entre París y los campos de Pergamino. St. Cloud no está distante de París, ni Areco de Pergamino. Pero Europa de América del Sur, sí.

Repechando prejuicios y preconceptos, ideas fijas y estereotipadas, Ricardo, hombre sensible y fino, aspira a escribir. Algo imperdonable en la Gran Aldea. Algo así como graduarse de inútil, recibirse de incapaz, diplomarse como adicto al *dolce far niente*. Un espanto.

Ricardo tiene 24 años cuando viaja a París. Corre 1910...

—El tango (cosa de "arrabal") —recuerda Victoria— no se bailaba en los salones de los porteños "distinguidos". Ricardo lo lanzó en París, con mucho éxito. Lo acompañaba en esa empresa otro as de la especialidad: Vicente Madero.

Solo en París, Ricardo pudo cometer semejante tropelía.

—Antes, tal vez, de nuestro viaje a Europa, recuerdo que vi bailar tango por primera vez en casa de mi abuelo paterno, Lavalle 777 (hoy cine Ambassador). Para cometer el sacrilegio nos encerramos en una salita con primos y primas. Uno de ellos, que estaba de novio, bailó con su novia en medio de un silencio religioso. Era una pareja de conmovedora belleza juvenil. Nos devanábamos los sesos para adivinar qué podía haber de pecaminoso en ese baile tan solemne.

Quizás, en París, los tangos de Ricardo no serían tan solemnes. En ésta, él encuentra una soltura y una libertad muy fecunda para escribir y gozar de aquellas delicias: el tango, la literatura.

Con todo, tras el fracaso de su libro "El cencerro de cristal", los caballeros del Jockey Club, no sólo se burlan del "pulcro botón de calzoncillo" y de "los filosofantes, elefantes andantes", se lo considera al autor como "*un poseur* y un decadente ridículo", definió Victoria quien añadió:

—Sufrió mucho de esta barbarie.

Fue necesario esperar el fin de *la belle époque*, el fin de la Gran Guerra y el principio de los *roaring twenties* para que la paquidérmica mentalidad criolla se pudiera flexibilizar. No mucho, claro. En 1921 vuelve Ricardo de su "peregrinación" y dos años después se publi-

ca su novela "Xaimaca", "sin el menor éxito". Por entonces, "Don Segundo Sombra" no estaba tan lejos.

—Pero los cambios habían empezado ya. El tango se bailaba ahora en todas partes. Se había colado en los salones *distinguidos.*

—Los jueves por la tarde llegaba a casa el Pibe de la Paternal, a tocar tangos, y con unos amigos y los dos ases de la especialidad, Ricardo y Vicente Madero, se bailaba hasta las mil y quinientas. *Fox trots*, también. Pero no se admitían a esos jueves a bailarines chambones.

## "Severo y triste"

—Mi filosofía es artística y más que filosofía es algo así como una religión estética —dijo una vez.

Tal cual. Aunque se lo ha reconocido como a un creador, un innovador, Ricardo cultivó un espíritu nuevo, vital. Como dice en "¿Vida de Gloria?" que es "de eunuco también":

*Y lo que es peor todavía*
*La tendencia a la alegría*
*Y la afición por la belleza*
*Que nos vuelve la cabeza*
*Cuando vemos*
*Lo hermoso, que no poseemos.*

Todo en él apunta a una "transubstanciación ascendente"; esto es:

—Ser de parásito terrestre, la tierra misma; de la tierra misma el sol; del sol alguna partícula más perfecta de vida y por último sumirme en la fuerza misma que rige el amor de todas las cosas y que nosotros pasajeramente experimentamos con la mujer entre los brazos o serenándonos en el goce contemplativo de lo que llevamos dentro como un sagrado misterio y se nos revela en contacto de las grandes bellezas naturales.

En esta "religión estética", Ricardo revela cuánto puede haber de intenso, de plenitud. Una beatitud que se alcanza en el gusto por el arte, en la alegría de vivir.

—Por el momento séame dado el gesto de recepción

y la capacidad de ritmar una que otra pequeñez del infinito —añade, aun cuando: Sé que las palabras son chicas y que todo lo grande se me quedará adentro.

Cantar con todos los poros del alma, vivir lejos como mitos de la vida cotidiana, hacer sudar amor en caricias, fue su gran desafío. El suficiente como para que la pacatería porteña de la Gran Aldea, fustigada por Lucio V. López, pusiera en el cielo, un grito de espanto y terror. Ricardo, sutil buceador de laberintos submarinos, los denominó con ironía y charme: "la eterna academia" y dijo:

—Ante toda idea que puede llevar la humanidad a un paso de aclaración hay una resistencia hostil. La eterna academia.

—La eterna academia no hace tal; actúa como un peso muerto y solapadamente opone su inercia al movimiento de la idea-fuerza, emplea cobardemente su *autoridad*, gravita por silencio, hace obra de odio hacia la claridad y se aplaude con su impotencia de viejo cornudo que toma las canas (respetables) como argumento contra la potencia juvenil.

Aunque "la jactancia era creer en la inteligencia porteña", Ricardo cultivó su estética en cartas, cuentos, poemas, críticas literarias, anotaciones, dibujos, bocetos y caricaturas. Se conserva, aún, una pieza teatral completamente inédita: "El reloj".

Aparte, el gusto por la música, la danza y el tango.

En un tono de exaltación casi ultraísta, redacta en París, en 1911, un poema, "Tango", compuesto con ardor, vehemencia, con la legítima calentura de un artista. Que dice así:

*Tango severo y triste.*

*Tango de amenaza.*

*Tango que en cada nota cae pesada y como a despecho, bajo la mano más bien destinada para abrazar un cabo de cuchillo.*

*Tango trágico, cuya melodía juega con un tema de pelea.*

*Ritmo lento, armonía complicada de contratiempos hostiles.*

*Baile que pone vértigos de exaltación viril en los ánimos que enturbia la bebida.*

*Creador de siluetas, que se deslizan mudas, bajo la acción hipnótica, de un ensueño sangriento.*

*Chambergos torcidos sobre muecas guasas.*

*Amor absorbente de tirano, celoso de su voluntad dominadora.*

*Hembras entregadas, en sumisiones de bestia obediente.*

*Risa complicada de estupro.*

*Aliento de prostíbulo. Ambiente que hiede a china guaranga y a macho de sudor en lucha.*

*Presentimiento de un repentino estallar de gritos y amenazas, que concluirán por sordo gemido, en un chorrear de sangre humeante, como última protesta de ira inútil.*

*Mancha roja, que se coagula en negro.*

*Tango fatal, soberbio y bruto.*

*Notas arrastradas, perezosamente, en un teclado gangoso.*

*Tango severo y triste.*

*Tango de amenaza.*

*Baile de amor y muerte.*

(De *El cencerro de cristal*, 1915.)

## INDICE

Este libro se terminó de imprimir en
*Imprenta Veloso,*
General Pirán 428, Tapiales, Prov. de Bs. As.,
en el mes de marzo de 1977

# LA HISTORIA DEL TANGO

TEMAS CENTRALES

LA GUARDIA VIEJA
por Rubén Pesce

VILLOLDO
por Oscar del Priore

PRINCIPALES PROTAGONISTAS DE LA GUARDIA VIEJA
por Rubén Pesce

EL TANGO EN PARIS Y LA DISCOGRAFIA
por Silvestre Byron

LA HISTORIA DE LA MOROCHA
por Rubén Pesce

Corregidor